

Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas
Nº 7 - 2007

ISSN 0124 - 4833

DICHO Y HECHO
Enrique Lozano G.

EL ÁNIMA SOLA
Thamer Arana Grajales

SOBRE LA DRAMATURGIA DEL ACTOR
ENTREVISTA CON AÍDA FERNÁNDEZ
Jesús María Mina

DEL NOCTURNO PARA LAURA F.
Elicenia Ramírez Vásquez



BELLAS ARTES
Entidad Universitaria
Cali - Colombia
Facultad de Artes Escénicas



BELLAS ARTES
Entidad Universitaria
Cali - Colombia

Rector

HENRY CAICEDO O.

Vicerrector académico y de investigaciones

OSWALDO A. HERNÁNDEZ D.

Vicerrectora administrativa y financiera

LUISA LILIANA OVIEDO D.

Decano Facultad de Artes Escénicas

FERNANDO VIDAL M.

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

Papel Escena

N° 7. 2007

Revista anual de la
Facultad de Artes Escénicas

Director

FERNANDO VIDAL M.

Consejo editorial

DORA INÉS RESTREPO P.

JESÚS MARÍA MINA

ALBERTO AYALA M.

Editor

ALBERTO AYALA M.

Diseñador

EDDIER ESQUIVEL E.

Fotografía de carátula

Lina Fernanda Rodríguez

De la obra: "Fanfarrones y pizpiretas". 1999

Traducción de textos

Tatiana Duque, Oswaldo Hernández, Víctor Hugo Enriquez

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.

Contenido

6	SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER Mujer ancestral y mujer transgresora en el teatro colombiano del siglo XIX Liliana Alzate Cuervo	
24	DICHO Y HECHO Notas sobre la información verbal y no verbal en la escritura teatral contemporánea Enrique Lozano G.	
36	RELACIONES ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA Santiago García	
54	EL ÁNIMA SOLA Del programa narrativo a la situación teatral Thamer Arana Grajales	
78	DRAMATURGIA Y CONTEXTO, LA EXPERIENCIA DE LA ESCRITURA DEL SALÓN UNISEX Fernando Vidal M.	
92	ESTRENO DE PAPEL: MAROMAS Phanor Terán	
	LA DRAMATURGIA Y LA LITERATURA:	110
	¿AMIGAS O RIVALES? Ruth Rivas Franco	
	DESDE EL SOLAR DE LOS MANGOS Entrevista con ORLANDO CAJAMARCA Alberto Ayala M.	120
	SOBRE LA DRAMATURGIA DEL ACTOR Entrevista con AÍDA FERNÁNDEZ Jesús María Mina	136
	REFLEXIONES SOBRE EL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO Danilo Tenorio Crispino	144
	DEL NOCTURNO PARA LAURA F. Un ejercicio de la memoria y de la conciencia sobre el acto creativo Elicenia Ramírez Vásquez	150
	OBRAS DE REPERTORIO	160
	GALERÍA DE PAPEL Lina Fernanda Rodríguez	22, 90, 118

● ● ● ● EDITORIAL

Cuando se decidió escoger la dramaturgia como el tema monográfico para el número siete de la revista anual de la Facultad de Artes Escénicas, esencialmente se tuvo en cuenta la discusión en torno al tema, caracterizada como debate en un momento de crisis de las dramaturgias, de fuertes tensiones entre las escrituras dramáticas tradicionales o clásicas y las nuevas tendencias de escritura, que borran y amplían fronteras conceptuales y estéticas.

La escritura dramática hace de las palabras luna en la que nos vemos reflejados, es decir, hechos presencia, en circunstancias que quizá nunca posen sus 'pies' sobre la 'realidad'; sucesos que la luz de la imaginación intuye como parábolas que encierran el atronador eco de los conflictos del ser humano; palabras que no pocas veces portan el sustrato profundo de lo por acontecer: ese, el trabajo del dramaturgo, del artista que consigue elevarse o sumergirse en el curso de la cotidianidad para devolver o quizá envolver en palabras, trocadas signos develatorios, los más recónditos hilos con los que se teje nuestra existencia: sempiterna danzarina al ritmo de unas pocas razones y pasiones, como si de un ritornelo anclado por siglos en un extraño minimalismo se tratara.

De ahí la importancia de "detenemos" en este momento en el que se han asumido riesgos en la composición de la estructura; en las variaciones de los puntos de vista narrativos que oscilan entre lo ficcional y lo vivencial; entre los juegos de las identificaciones y los quiebres de los distanciamientos; entre lo social y lo psicológico; entre el mundo externo que se observa y vivisecciona o las indagaciones y exploraciones del mismo interior del autor. O quizás, como en la teatralidad beckettiana, una dramaturgia de la no acción, de la desolación provocada por el apocalipsis de la Segunda Guerra mundial, donde todo ya pasó y sólo queda una larga e infructuosa espera...

Un momento, por lo demás, cargado de aciertos insulares, de unos reductos de intrépidos y persistentes que continúan a diario con su empeño de escribir en la escena y para la escena, textos dramáticos y textos escénicos; el cordón umbilical que atenaza esas dos caras de la misma divisa, la del teatro como lugar de encuentro indisoluble entre quienes se dan a ver y quienes van a mirar, a ser espectadores, receptores finales y centrales de todo este andamiaje.

Por ello siempre habremos de volver sobre aquellas "razones y pasiones" que en el curso de los siglos han sido germen de lo bello en el arte dramático, ese que busca desenvolver, hoy como ayer, el ovillo de la trama de la vida; no mediante explicaciones fundadas en el quehacer de la ciencia, sino más bien por el recurso de la poiesis. Es decir, por un proceso real de composición, de activación puesta en obra, dinámica elaboración más que corroboración, análisis o recuento de aconteceres. De ahí que en La poética, Aristóteles diga que "no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. El historiador dice lo que ha sucedido, el poeta lo que podrá suceder".

El dramaturgo, pues, en función poética se yergue como demiurgo de lo posible para presentárnoslo a consideración. Mas ese presentar guarda secretos: en el Fedro, Platón dice que "la techné es un fabricar, un engendrar, en tanto que es un producir por el saber"; y es en esa techné en la que se basa la poética, como la define Francisco J. Leonel: "el hacer propio de las artes, [que] Heidegger interpreta [...] como saber en el sentido auténtico, como la acción real que resulta en la producción de los objetos 'el saber presente'."

Empero, ¿cómo presentar, a qué combinatoria de términos acudir, con qué belleza y sabiduría enseñar aquello que el drama humano actual encierra? Muy lejos estamos ya —por fortuna— de los tiempos en que el *deus ex machina* obraba como fórmula resolutoria de los conflictos de hombres y mujeres. La anhelada caída en la modernidad nos deja en la inefable orfandad de soluciones externas a la trama; hay que asir, pues, otro estilete, armarnos de otras formas de erigir la forma, renunciar con arrojo a la idea de 'salvación' para encontrar cauces estéticos distintos que posibiliten el flujo de una sensibilidad acompañada por el saber, más que por el creer. Quizás en ello resida la fuerza del dramaturgo, en el conocimiento de que a los personajes —y al público— no se les puede privar de su derecho y de su deber en el conflicto.

Y si surge una preocupación por la forma, hemos de tener en cuenta no sólo la palabra escrita en cuanto al hecho dramático atañe. Si aquellos sucesos a los que nos hemos referido no 'tocan la tierra', anidando sólo en la página escrita, seguramente han transitado en muchas ocasiones por un lugar privilegiado: las tablas de la escena teatral, en las que el cuerpo del actor o de la actriz funge como crisol en el que esas palabras adquieren una efímera materialización; fugaz momento en el que el artilugio escénico opera para el espectador el juego que invierte —en resuelta traducción— texto en unidad de movimiento, voz, música y color. Con ello, los personajes del drama trascienden el estadio de la imaginación lectora, para alcanzar el de la acción expuesta en escena.

Ahí está la otra cara de la dramaturgia, la del actor en función del espectador, del personaje y de su propia condición de ser. Con lo que otra noción del drama hace posible enriquecer la vida a través del arte: motivo central en nuestro plan de estudios de la Licenciatura en Arte Teatral, en el que el aprendizaje por problemas —como estrategia de construcción de la secuencia diacrónica y el eje de desarrollo sincrónico de cada problema en la malla curricular— ha sido definido y estructurado como un problema dramático específico (PDE), al considerar que el nivel expresivo y la comprensión interpretativa de actores y actrices, residen en sus capacidades de descifrar el texto dramático para construir el texto escénico.

Así pues, como una manera de ofrecer un espacio idóneo para la reflexión, el análisis crítico y el debate, éste número contiene artículos de docentes de la Facultad, resultado de su trabajo pedagógico, además de creativo y crítico en agrupaciones de la región, que recoge experiencias consolidadas como las reflexiones de Aída Fernández y Danilo Tenorio que hacen parte de los hitos del teatro colombiano.

Asimismo, encontraremos el aporte de Liliana Alzate, quien rescata la representativa obra de Doña Soledad Acosta de Samper en el panorama colombiano del siglo XIX; además de los artículos de dos egresadas del Bachillerato Artístico en Teatro que ahora comparten el espacio de diálogo literatura-teatro, un espacio lleno de posibilidades y contradicciones, sobre el cual el arte teatral profirió su grito de independencia algunas veces en la historia.

Consideramos igualmente importante para enriquecer y actualizar el ejercicio pedagógico en el campo artístico, establecer y consolidar lazos de reciprocidad con el sector teatral y cultural de la región y el país, con los sucesos destacados y los aportes de los maestros, artistas e investigadores, por lo que el amable lector encontrará temas desarrollados por Santiago García, Kike Lozano, Thamer Arana y Orlando Cajamarca, así como una obra de Phanor Terán en nuestra sección Estreno de Papel y la obra fotográfica de Lina Fernanda Rodríguez, en Galería de Papel.

Deseamos que este nuevo número de Papel Escena contribuya en alguna medida al permanente ejercicio de pensar el teatro y vigorizar la escena colombiana.

SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER

MUJER ANCESTRAL Y MUJER TRANSGRESORA
EN EL TEATRO COLOMBIANO DEL SIGLO XIX

LILIANA ALZATE CUERVO¹



¹ Actriz, investigadora teatral y licenciada en educación artística con post-grado en crítica de teatro de la Universidad del Rosario. Premio crítica teatral, IDCT, 2005. Maestría en literatura colombiana y latinoamericana, Univalle.

Resumen

El presente ensayo analiza el texto teatral: *Las víctimas de la guerra* (Drama en cinco actos y en prosa); sus personajes, sus cronotopos escénicos y su tiempo histórico; concluyendo con la imagen de la mujer del siglo XIX y una mirada transversal sobre la escritura femenina.

Abstract

The present essay analyzes the theater text *Las Víctimas de la Guerra- Drama en cinco actos y en prosa-* who is the most important Colombian writer of XIX century, Ms Soledad Acosta de Samper. Characters, scenic cronotopos and their historical time are studied on it, concluding with the image of the XIX century's woman and transversal glance on feminine writing.

PALABRAS CLAVE: Análisis literario, dramaturgia nacional, género, política, recuperación histórica.

KEY WORDS: literary analysis, national dramaturgy, femininity, political, history.

“La palabra ajena y la construcción del otro en el discurso de las mujeres también anticipa los juicios sociales, también los contesta, también se construyen en interacción con el orden patriarcal. La observación de la presencia invisible de la autoridad patriarcal en el discurso contra la cual reacciona el hablante mujer, autocensurándose o defendiéndose o atacando, constituye otra marca de la escritura femenina, al igual que la construcción de lo masculino o la perspectiva del hombre como ajena”.²

Análisis del drama en prosa

“LAS VÍCTIMAS DE LA GUERRA”, de Soledad Acosta de Samper¹

A doña Soledad Acosta de Samper, la escritora colombiana más prolífica e importante del siglo XIX, se le refiere a su carácter de historiadora. Se trata de la primera mujer que se convierte en miembro de la Academia Colombiana de Historia (1902). Pese a su importancia, ha sido tradicionalmente uno de los personajes menos estudiados de nuestro siglo XIX. Y en el área teatral hasta hace muy poco se rescataron tres obras: *Las desdichas de aurora*, *El viajero* y *Las víctimas de la guerra*. Es en este último drama, donde radica el interés de este trabajo, lo intente analizar bajo la perspectiva de la ginocrítica. Porque como bien lo dicen los especialistas de la época:

Versatilidad de voces e identidades

Durante el proceso de ubicar, organizar y valorar la escritura de Soledad Acosta, tan compleja y dispersa, uno de los temas más interesantes, que se ha planteado, ha sido la versatilidad de sus voces e identidades. Como esto parece un trabajo infinito leyendo a Acosta de Samper, algunos de los ejemplos más interesantes de las distintas voces e identidades que he encontrado en su escritura ha sido el teatral.

Recogiendo impresiones de sus otros textos considero que representan momentos claves de su vida, desde el diario de su juventud, el uso de seudónimos, la voz epistolar, a voz ensayística, hasta la biografía de su padre, el General Acosta, publicada cuando Soledad Acosta cuando tenía 68 años. Aún le quedan luego muchos más de producción, y hay muchos más ejemplos interesantes de versatilidad durante toda su vida, pero esto puede ser un modelo o esquema para pensar dónde y cómo integrar otros aspectos de su obra a las técnicas de construcción de su subjetividad.

Su obra teatral constituye una viva pintura de las costumbres, las ideas y los conflictos característicos de la segunda mitad del siglo XIX. Su pieza *Las víctimas de la guerra* plantea las dolorosas experiencias de las guerras civiles, que constituyeron un verdadero flagelo en el desarrollo social colombiano. Estas guerras, generadas por causa complejas, tuvieron un carácter político, religioso y económico. Se produjeron en diversas regiones del país y marcaron nuestra historia de un modo dramático.

En su pieza, Soledad Acosta señala la forma como los nuevos bandos y partidos políticos separan a las familias y a los seres que antes estaban unidos,

¹Este texto hace parte de un ensayo más extenso del cual, de común acuerdo con la autora, lo hemos extraído teniendo en cuenta su pertinencia con la temática de éste número de Papel Escena. N. del E.

²Gilber y Gubar, en *La loca del desván*, Yale University, 1979, Ediciones Cátedra, S.A. 1998.

vínculos amorosos. En efecto, desde el inicio de nuestra independencia, los distintos sectores se habían agrupado entre los partidos de Bolívar y los seguidores de Santander. Sin embargo, es sólo después de 1848 cuando comienzan a formarse los partidos propiamente dichos, y su primera contienda se produce en 1849, cuando cada una de esas corrientes se aglutina alrededor de sus propios candidatos. Los conservadores con José Joaquín Gori y Rufino Cuervo y los liberales con José Hilario López, quien al fin resulta elegido presidente, tras una dura contienda. Los conservadores sostienen que fue fraudulenta pues se hizo bajo la presión de los llamados "puñales del siete de marzo" y hasta el mismo fundador del partido conservador, Mariano Ospina Rodríguez, al votar por López, en un gesto sorpresivo exclamó: ¡voto para que el congreso no sea asesinado!

Bajo este contexto de diversas contiendas partidistas, que van a suceder hasta fin de siglo, esta inscrita la obra de Soledad Acosta de Samper: *victimias de la guerra*. Y es allí donde radica su valor al asumir el compromiso humano profundo con las dolorosas circunstancias que vive su patria, y en especial los sectores populares y campesinos, a causa de estas guerras.

Análisis del drama en cinco actos "Las víctimas de la guerra"

Matilde: ¡oh desgracia, patria mía, que sólo se alimenta con lágrimas y tristezas, en que no hay sino duelos, miserias, pobreza, bajezas y pasiones desencadenadas de unos pocos ambiciosos sin entrañas, que medran con los infortunios de poblaciones enteras! (Pág. 617)

Como podemos sentir en este texto de una de sus protagonistas, el contexto de la obra va más allá de las guerras civiles del siglo XIX, que aunque fueron un verdadero flagelo para el desarrollo del país, la autora logra concebir la imparcialidad en esta pieza, pues no define los grupos políticos a los que pertenecen sus personajes, y por tanto, hace la crítica a unos y otros por participar en las guerras, va más allá de cualquier posición partidista sectaria.

Recordemos que a nivel teatral al principio del siglo XIX hay una actividad escénica comercial en Colombia que se restringe a seguir los cánones de la moda europea. Este es el siglo del teatro romántico y de la ópera, porque los criollos descendientes de los españoles estaban más identificados con los estilos europeos y con la cultura foránea que con el mundo americano. Al obtener el poder político desearon conservar el económico y apoyaron su derecho en la cultura escrita y heredada de Europa, a la vez que ignoraron la cultura analfabeta y oral, pero propia.

1820, José Domínguez Roche escribió *La Pola*, pieza que llegó a tener sólo tres representaciones, como lo afirma Álvaro Garzón Marthá en el prólogo de la obra. Esta obra, como otras de la misma época, recrea la mezcla entre estilos y tendencias que llegaban a veces con retraso a las colonias, y como afirma Agustín del Saz: "aunque parezca paradójico, el teatro neoclásico para que gustase había que decirlo en romántico..."³

Al respecto Garzón Marthá⁴ dice:

Diversos autores han afirmado que el neoclasicismo era la menos adecuada de las teorías estéticas para el momento histórico de la Independencia, y han creído percibir una profunda escisión entre Arte y Vida en drama-

³ Ibid.

⁴ Reconocido investigador teatral del siglo XIX, prólogo Obras de teatro del siglo XIX. Ed. Alianza, 1995.

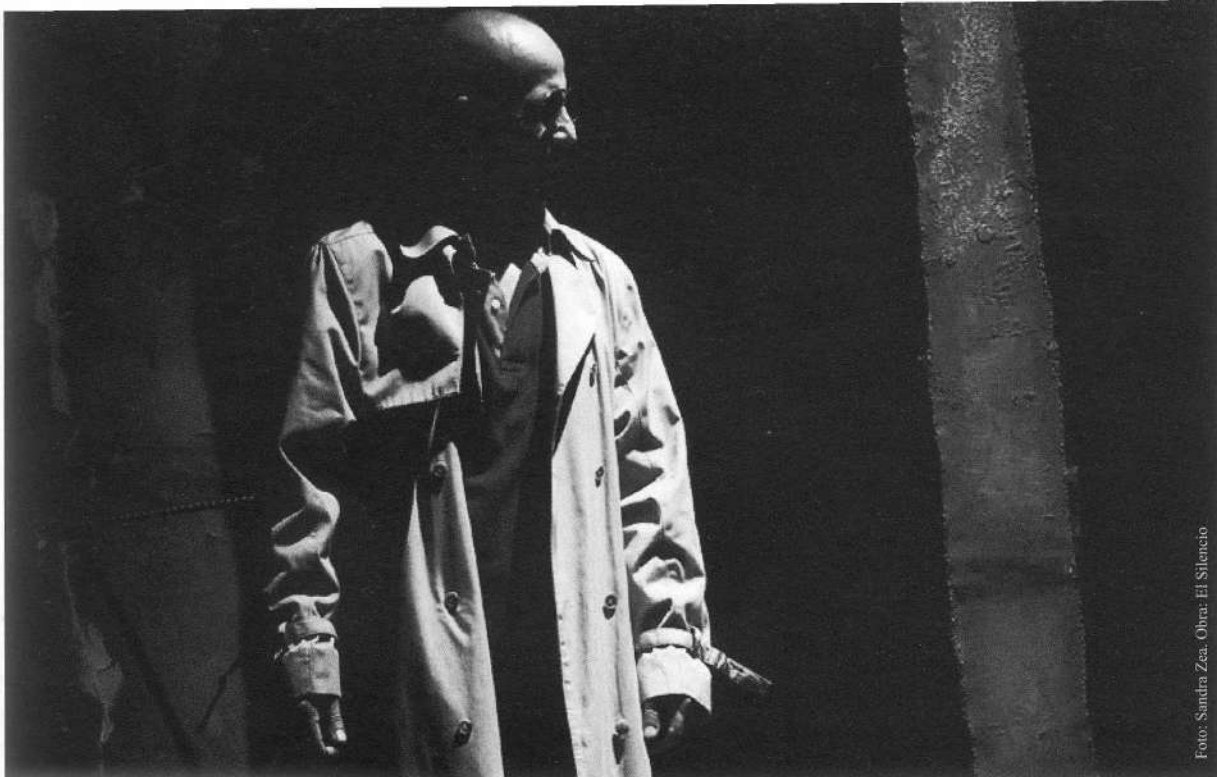


Foto: Sandra Zea. Obra: El Silencio

turgos de la época. La solución que proponemos tiene menos mérito de restablecer la armonía entre el carácter de las personalidades del periodo y las circunstancias políticas en que debieron desenvolverse. No son de ninguna manera incompatibles el respeto a los preceptos clásicos y el total apasionamiento por las luchas sociales; por el contrario esta dualidad caracteriza toda una era de nuestra Historia.

Según este planteamiento el apenas rescatado drama de Soledad Acosta es un punto controversial para los interesados, ya que la violencia no está enfocada en las armas, el texto trabaja otras formas de violencia del país: el abandono económico, social, familiar, la incertidumbre del futuro, la religión como último consuelo: cultural, histórico y sexual.

Por tales razones, los más destacados investigadores teatrales afirman:

“puede decirse que esta es una de las piezas más importantes y significativas del teatro decimonónico colombiano, es la única obra teatral del siglo XIX que recoge el tema del caos y desolación. Tiene por lo tanto una doble importancia: teatral e histórica.”⁵

A lo cual yo le sumaría una más, la del género con la ginocrítica:

“el discurso crítico que estudia a las mujeres como productoras de sentido del texto, a las historias, temas, géneros y estructuras de la literatura escrita por mujeres”⁶

El texto teatral es un objeto estético regido por normas que plantean discursos en función de mensajes verbales, espaciales, sonoros y gestuales es decir, a partir del lenguaje expresivo se da la comunicación. Dichos discursos se desarrollan en un con-

⁵ Carlos José Reyes, Teatro colombiano siglo XIX, Ministerio de cultura.

⁶ Elaine Showalter

texto determinado que posee varias lecturas o sentidos y permiten que el texto dramático sea producto iconográfico de un contexto comunicacional público en donde el mensaje verbal es divulgado a través de los sentidos y que va dirigido a un grupo indeterminado de receptores o destinatarios. Es importante diferenciar entre el texto dramático y el texto teatral para continuar este ejercicio de crítica ya que es de suma importancia no solo analizar los diálogos de los personajes o su posible veracidad psicológica, sino el uso de todos los elementos: acotaciones, emociones, espacios y tiempos que se plantean de escena a escena, con el fin de lograr ver la imagen total de su texto con todas sus posibilidades para una puesta en escena contemporánea.

Personajes

Inicialmente centrándonos en los protagonistas: Felipe novio de Matilde y Lorenzo, campesino novio de Ramona. Ellos viven en un doble idilio de amor que se teje por toda la obra. Estaríamos en presencia del cronotopo idílico de la novela del siglo XIX, del que habla Bajtin, en el cual el ideal romántico, sentimental esta basado en la exaltación de las pasiones y de los sentimientos. En este caso estos personajes son movidos por el amor y su pasión política.

Bajtin habla también de un tiempo folclórico. Los acontecimientos de la “vida idílica” son inseparables de ese o esos espacios en que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir hijos y nietos. Se trata, en definitiva, de un microcosmos limitado y autosuficiente, pero no desligado de su contexto histórico.

Los otros personajes que aparecen en la obra hacen parte de la guerra en su mayoría como son:

Carlos, militar; Juan, padre de Ramona; Manuel, hermano de Ramona; un médico; tropas; dos soldados, músicos y reclutas.

Hasta la madre de Ramona, Dominga como víctima no sólo de esa sino de anteriores guerras como nos lo cuenta Ramona en uno de sus diálogos con Lorenzo:

Ramona: En la última guerra, estando chiquita, mi madre me llevo consigo detrás del regimiento en que habian alistado a mi padre....¡Cuánto sufrimos, lo recuerdo con horror, fatigas y penas! Pero al fin regresamos con mi pobre padre, herido y enfermo, para encontrar el rancho en el suelo y sin ningún recurso...pag 594

Este personaje de la madre también refleja la herencia femenina de la violencia y marcara el comportamiento cíclico de Ramona en la segunda parte de la obra. En su estadía en los campamentos; lugar que habitan dos cantineras que dan la impresión de convertirse a lo largo de la escena en un coro interminable que acentúa los sollozos y los silencios, los jadeos, las toses de las histéricas astutas.

Cronotopos escénicos

Como mi tema ha sido los cronotopos en todas las novelas analizadas en este curso continuaré en este ejercicio de análisis pero en el texto dramático. Para ello forzare un poco los conceptos de Bajtin sobre la novela de esta época: el “hipérbaton histórico” y el cronotopo folclórico.

El análisis combinará otra categoría que yo he denominado “cronotopos simbólicos” el cual he venido desarrollando en los anteriores trabajos esperando se sustenten en la búsqueda de las características de la escritura femenina. Algo parecido a lo

que el feminismo antropológico ha llamado cronotopos genéricos.

*La noción de cronotopo genérico, según Teresa del Valle, son los puntos donde el tiempo y el espacio imbuidos de género aparecen en una convergencia dinámica. Son enclaves temporales con actividades y significados complejos en los que se negocian identidades, donde pueden estar en conflicto nuevas interpretaciones de acciones, símbolos creadores de desigualdad.*⁷

Según la definición de Bajtín, el cronotopo es el lugar donde se atan y desatan los nudos de la narrativa, podemos decir que a ellos pertenece el sentido que moldea a la narración. Además, consideramos que el concepto de cronotopo, en el arte dramático ya está implícito por la representación y entonces, como instrumento metodológico tiene una utilidad doble: al poner en evidencia simultánea el interior y el exterior de los textos y, a la vez, sirve para discutir la cuestión de un conocimiento “histórico”: de tal modo, la noción de cronotopo yuxtapone los ordenamientos espacio temporales que son internos a la obra (que pertenecen al mundo creado) con los que son externos, es decir, relativos al contexto social (mundo creador): aunque no sean idénticos, son inseparables.”

Bajtín se pregunta cuáles son las particularidades específicas de la asimilación del tiempo en las narraciones. En su opinión, hay un mínimo de “plenitud-paso del tiempo”. Bajtín introduce entonces el concepto de “hipérbaton histórico”, de enorme importancia, en su opinión, en la evolución literaria posterior.

Por “hipérbaton histórico” Bajtín entiende “representar como existente en el pasado lo que de

hecho sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado”. Bajtín nos recuerda que espacio y tiempo no existen separadamente: no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio. “El cronotopo es un lugar dinamizado en el cual se pueden anudar otras unidades y, así, leer el transcurso del tiempo.”⁸

Así, el “pensamiento mitológico y artístico ubica en el pasado categorías como meta, ideal, justicia, perfección, etc. Los mitos acerca del Paraíso, la Edad de Oro, el Estado Natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresión de este hipérbaton histórico, una “permuta o inversión temporal” característica de estos tipos de pensamientos a lo largo de diferentes épocas históricas.

Todo lo que se siente como positivo, ideal, necesario, deseado o sea, volcado hacia el futuro se atribuye mediante este hipérbaton al pasado a veces al presente adquiriendo así una mayor veracidad. De este modo se “sobreedifica” la realidad, el presente, en vertical hacia arriba o hacia abajo antes que proyectarlo hacia el futuro adelante. Lo ideal, intemporal, queda visto como algo mejor que el futuro, totalmente desconocido.

Veamos como funciona en una escena de la obra:

Lorenzo: que hable con tu padre y con el señor cura, y que tengo todo listo para que nos casemos el domingo
Ramona: el domingo! ¿Porque tan pronto, cristiano?
Lorenzo: no sabes que va estallar al guerra?
Ramona: (Con angustia) ¡guerra! Y eso es cierto?
Lorenzo: certísimo
Ramona: ¿y si te mandan a enganchar el gobierno por la fuerza?
Lorenzo: eso es lo que cabalmente quiero evitar.
Ramona: ¿cómo?

⁷ Teresa del Valle, perspectivas feministas desde la antropología social, Ed. Ariel antropología, Barcelona

⁸ W. B. Bajtín. LAS FORMAS DE TIEMPO Y DEL CRONOTOPO EN LA NOVELA. Madrid, Taurus, 1.989

Lorenzo: mi padre tiene una estancia detrás de las cordilleras;
a ella iremos tu y yo
apenas nos casemos y ocultándonos allí, aguarda-
remos a que vuelva la paz...

Este “vaciamiento” del futuro propio del *hipérbaton histórico* es el final de la existencia del pasado y del presente, independientemente de que su signo sea positivo o negativo. Lo importante es la idea de que a todo lo existente le llega su final (que, además, es visto como algo relativamente cercano).

Lorenzo: La estancia esta tan retirada, que ni camino hay a derecha para ir a ella... el monte llega hasta las puertas del rancho.. y es fácil esconderse entre los matorrales si se oye venir gente armada. pag 593

El fragmento del futuro que separa el presente del final de la existencia queda siempre despreciado, es visto sólo como una inútil continuación del presente. Ya que este sueño idílico nunca llegara a cumplirse y Lorenzo será llevado como recluta amarrado por las tropas y aparentemente muerto en su huida. Mientras la escena se colma de gritos y descargas lejanas.

En contra peso a estas imágenes la obra contiene “cronotopos simbólicas” donde el futuro es visto como lo que aún no es pero que será; así, se tiende a hacer real en el futuro lo que ya lo fue en el pasado (el pasado es lo no valorado, lo negativo, lo no auténtico). En la obra se ve en la locura de Ramona en el último acto. escena IV:

Ramona (vestida con levita de hombre-sombrero de pelo-enaguas de cola y fuate en la mano)...
Yo me llamo hermosa; soy novia de un hermoso militar...
Somos hermanos ambos...

(Ramona sentada al pie de la cruz, Matilde a su lado)
Érase que se era un capitán del ejército, y era mi novio

... se llamaba... se me olvidó su nombre, pero yo lo acomode en este bambuco, óigalo usted. No esperes bella Matilde...
Se interrumpe Matilde... Esa soy yo
canta
Que Felipe vuelva a verte:
(Hablando) Felipe era el capitán que le dije...
Buscándolo en el otro mundo,
Porque ya no habita este! (Pág. 618)

La imagen del tiempo está ligada a la realidad local: la esperanza depositada en el futuro deseado potencia las imágenes de la realidad local y, en primer lugar, la imagen del hombre vivo, material. En función del futuro deseado se presenta al hombre real en forma “heroizada”, superando pruebas en un espacio-tiempo reales, folclóricos.⁹ El hombre, entonces, se agranda, se mitifica, es grande por sí mismo: espacios-temporales del héroe en esa irrealidad de Ramona. Ésta es una estructura narrativa típica del folclore (folclore que, en opinión de Bajtin, ha sido una fuente constante de la cultura de tipo “culto”, de forma especial en la Edad Media y el Renacimiento).

Espacios

Inicialmente quiero detenerme en los espacios escénicos planteados por su autora en cada acto, ya que con ellos nos podemos dar una panorámica general del desarrollo y tratamiento de las historias. Y del juego simbólico que anotaba anteriormente, en solo su primera descripción encontramos los elementos claves de una escritura femenina.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para el discurso de *género*. El cronotopo como categoría de la forma y el contenido, determina la imagen del hombre y la mujer en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.

⁹ Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. ensayos de poética histórica. Bajtin, Mijail M. Teoría y estética de la novela; Madrid, Taurus, 1.989; pág. 237 a 409.

En el texto dramático esta esencia cronotópica es aun más relevante ya que los espacios sugeridos en los actos están marcados por la feminidad prefiriéndose los interiores frente a los exteriores y teniendo como ejes simbólicos los movimientos de fusión, posesión, descenso. Por oposición el universo simbólico masculino (guerras, campañas, grupos de soldados, carros de heridos).

Si le damos una mirada solo a las acotaciones de los actos, la división de los espacios, se hace evidente e intencional, (lo privado y público) los cuales corresponden a los hombres y a las mujeres, sin embargo estos espacios son violentados por amor por ambos géneros. Al privado salta al inicio Lorenzo, sorprendiendo a Ramona con el fin de contarle que beben casarse muy pronto para escapar de la guerra. Y con maletas y fusil en el acto III irrumpe Ramona en el espacio masculino, para hacia el final en el IV acto entrar a los campamentos de guerra después de haber enterrado al ultimo de sus hermanos y presenciar la muerte de Felipe.

Acto primero: la escena representa un camino real a la izquierda y, dividido por una cerca cubierta por una enredadera, un jardín frente a una elegante casa de campo con un corredor o galería adornada con tiestos de flores y jaulas colgadas de diferentes partes

La escogencia de estos espacios señalados: caminos, corredor, jardín, casa de campo, flores y jaulas nos plantean ya una posición frente a la escritura de la época, y una mirada desde donde se va a contar la historia. Los que Bajtin llamaría “cronotopos tipo”

Acto segundo: la misma escena del primer acto, pero la casa de campo estará en escombros, el jardín amontonado, la cerca caída y los árboles arrancados de raíz.

En solo estos dos primeros actos se condensa la devastación de la guerra en una sola imagen de destrucción de todos los espacios antes mencionados.

Acto tercero: Un camino real diferente al de los primeros actos. Un barranco alto a la derecha: en el fondo una vereda que serpentea. A la izquierda, un grupo de árboles

Acto cuarto: Un campamento. En el fondo varias tiendas de campaña. A la puerta de una de estas debe verse un tronco caído.

Un elemento simbólico de la guerra constante es el árbol que pierde sus raíces hasta quedar en tronco cerca de una tienda de campaña.

Los árboles han jugado un importante papel en la religión y en la magia.

Porque si el árbol fuere cortado,
aún queda de él esperanza;
Retoñará aún, y sus renuevos no
Faltarán.

Si se envejeciere en la tierra su raíz
Y su tronco fuere muerto en el polvo,
Al percibir el agua reverdecerá
Y hará como planta nueva.

(Job 14v7-9)

Como vemos tienen un gran simbolismo en la filosofía y la cultura, por ejemplo el árbol de la sabiduría. Asimismo tienen hoy un gran protagonismo en relación al calentamiento global.

Acto quinto: La escena representa la entrada del convento de san diego en Bogota. La cruz; la puerta del asilo y la de la iglesia.

Este último espacio religioso regresa a lo íntimo, ligado con la locura de Ramona, los símbolos de umbrales de esos espacios reflejan significados metafóricos. Sin duda como dicen las autoras de *La loca en el diván*, hay algo en la escritura femenina que invita a las meditaciones sobre la realización femenina, de forma alternativa sobre la locura femenina.

La iconografía propuesta en cada acto de la obra tiene una Simbología particular. Primero el árbol que es el eje entre los mundos inferior, terrestre y celeste.

Y finaliza coincidiendo con la cruz de la Redención. Recordemos que en la iconografía cristiana, la cruz está representada en la historia muchas veces como árbol de la vida.¹⁰

Segundo, el cronotopo del camino el tiempo se vierte sobre el espacio y “corre” por él, dando lugar al “camino de la vida”, “de la historia”. Pero el tiempo es siempre el elemento central en las metaforizaciones del camino. El barranco alto es el descenso como eje simbólico del movimiento femenino contrastado con lo masculino a la izquierda en el grupo de árboles.

Y tercero el “*umbral*”, recordemos lo que dice Bajtin de los umbrales:

Este cronotopo también está impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa. También puede asociarse al “encuentro” y al “camino” pero su principal complemento suele ser el cronotopo de la “crisis y ruptura vital”. Por ello suele tener un significado simbólico-metafórico.

Según la sociocrítica el texto no remite directamente al contexto. El proceso de escritura implica una combinatoria de elementos heterogéneos, seleccionados por el doble eje de una estructura mental y una estructura cultural. La relación entre la estructura textual y la estructura social está media-tizada por una codificación que funciona como filtro. Estas estructuras de mediación son: el mito, el símbolo, el intertexto y el interdiscurso y es esto lo que hace Soledad Acosta en este texto al representarnos la historia de sus personajes como

intertextos, los cronotopos como interdiscurso y símbolos en las acotaciones.

Tiempo histórico

Las diferentes facciones políticas que se suceden, en ocasiones como estrellas fugaces entre las escenas de la obra muestran el escenario político neogranadino, empiezan a delimitar las fronteras entre los tradicionales partidos liberal y conservador colombianos.

Matilde: ...dicen que la republica es para hacer bien al pueblo, que la independencia se hizo para liberar a los desgraciados de la tiranía; ¿y que tirano español es comparable a la costumbre de reclutar al infeliz campesino o artesano y llevarlo a pelear por causas que ellos no entienden, ni les importa?

...he oído decir a mi padre que se debería hacer lo que se usa en Francia, en Alemania y en otros países civilizados, pero aquí no quieren hacerlo, porque dizque aquello es anti-republicano y poco liberal.

Ramona: es decir, señorita, que ser liberal es maltratar
Al pobre y avasallar al desvalido? escena III pag 599

Si bien aquellos protopartidos no constituyen en sí mismos la génesis directa de esas instituciones políticas, si son el germen de una cierta tendencia y manera de ser que, bajo un ideario nacido en la coyuntura francesa de 1848, radicalizará definitivamente las posturas en torno al poder y su ejercicio en Colombia, de lo cual la elección del General José Hilario López el 7 de marzo de 1849 constituye el punto de quiebre de mayor significación.

¹⁰ Este árbol de la vida surge por primera vez en el arte de los pueblos orientales; es el hom o árbol central colocado entre dos animales afrontados o dos seres fabulosos; es un tema mesopotámico que pasó a Extremo Oriente y Occidente por medio de los persas, árabes y bizantinos. Para las teogonías orientales el hom tiene un sentido cósmico, está situado en el centro del Universo y se mueve con la idea del dios creador. En el paraíso, el árbol de la vida estaba oculto.

En el proceso entre la independencia y la aparición de los partidos como tales en el escenario político colombiano se sucedieron infinidad de fraccionamientos amorfos, sin estructura ni ideologías ni filosofías subyacentes, por las que no es posible como dicen los expertos que antes de 1848 se pueda hablar propiamente de escuelas políticas.

Si nos atenemos a los hechos y a las conquistas sociales de las primeras seis décadas de la independencia puede arriesgarse la afirmación de que en el escenario político nacional no ha habido más que una ideología constructora de los propósitos centrales en la fundación del estado colombiano: el pensamiento liberal sustentado en la defensa de la libertad como escala valorativa social y como ejercicio del individuo, que en su vertiente económica augura para la sociedad riqueza y desarrollo en cuanto sea la libertad de empresa la que corresponda a la acción libre de los individuos, asociados en plano de igualdad. En este contexto se fue construyendo en la Colombia del siglo XIX la definición del Estado como guardián de derechos en el que, bajo el sustento de la ley, se establecen y respetan garantías para el libre ejercicio de las libertades individuales, a la vez que se pretende salvaguardar las condiciones de eficiencia económica, bajo la propiedad privada, gestoras de riqueza y bienestar para la población.

Todo ello hace evidente que las tendencias políticas que se suscitaron en la nación durante el siglo XIX como consecuencia de la independencia y de los bandazos en la definición del rumbo de la nación, empezaron a identificarse no sobre un soporte ideológico diferenciado sino sobre un mismo terreno, el terreno de las libertades y la aspiración a

detentar el poder en un estado con conquistas liberales, aunque se evidencien diferencias de ritmo en la aplicación mayor o menor de dichas reformas.

Los investigadores políticos nos permiten sustentar lo dicho hasta ahora: "...liberales y conservadores han abogado por la libertad de imprenta, por la libertad religiosa, por la abolición de la esclavitud, por la abolición del cadalso político, por la instrucción gratuita, por la descentralización municipal, por la reducción del presupuesto de gastos, por la libertad industrial, etc., etc. En resumen estos dos partidos no son sino dos hijos de unos mismos padres, con unas mismas enseñanzas, con unas mismas ideas, que una vez huérfanos, se han disociado por razones de la herencia, EL PODER, y se han dado puñaladas sobre la tumba de sus padres."¹¹

Felipe: (con despecho) No prosigas, Matilde.

Tú sabes muy bien que no hay nadie en el mundo
Que valga lo que tú vales para mí, pero la patria me
llama...

Matilde: ¡la patria!

Felipe: sí, la patria. ¿No dice acaso tu poeta favorito:

¡Patria! Por ti sacrificarse deben
bienes y fama y gloria y dicha y padre,
o da, aun los hijos, la mujer, la madre,
y cuanto dios en su bondad nos de?

Matilde: eso mismo digo yo: Yo veo la Patria en mi
casa, y tu ves la tuya en la pretendes defender...no
podemos entendernos...ni jamás nos
comprenderemos. (pag 596)

Ramona: ¡Jesús! Y que distintos son los señores de Nosotras!...

Los pobres van forzados a pelear...y hasta amarrados
los tiene que llevar, mientras los amos todo lo dejan,
todo lo abandonan por hacer lo que los otros no quieren
ni a palos...! que mundo tan disparatado es este!...
Dígame, señorita: ¿acaso los que van a esos congresos a
vivir, no deberían enmendar semejantes injusticias?
(Pag 598)

¹¹ Para un acercamiento al origen de los partidos políticos en Colombia, Lic. Arleison Arcos Rivas



Foto: Sandra Zea. Obra: El Silencio

En estos ejemplos vemos como la autora se permite jugar con el estilo de la época en su escritura para universalizar el sentido político del texto reflejando unas diferencias marcadas en las clases sociales.

Escritura femenina y la imagen de la mujer en el siglo XIX

Las mujeres no tienen derecho de desahogar sus penas a la faz del mundo. Deben aparentar siempre resignación, calma y dulces sonrisas; por eso ellas entierran sus penas en el fondo de su corazón, como en un cementerio, y a solas lloran sobre los sepulcros de sus ilusiones y esperanzas. Como el paria del cementerio Bramino (de Bernardín de Saint-Pierre), la mujer se alimenta con las ofrendas que se hallan sobre las tumbas de su corazón.¹²

La literatura escrita por mujeres presenta una serie de marcas de género que, aunque no son de su exclusividad, si predominan en este tipo de discursos. Se caracterizan por lo siguiente:

Tipos de discurso: Existe una tendencia a elegir discursos de la intimidad que favorecen la construcción de subjetividades femeninas.

Ramona: ¡Oh, Lorenzo! ¡es que la idea de revolución me Aterra! Solo dios sabe lo que sufrimos los pobres cuando se declara una guerra! Nos obligan a tomar armas por la fuerza y sin saber por que... y digo nos obligan, porque las mujeres también tenemos que irnos detrás de nuestros parientes para cuidarlos y volverlos a traer a nuestra casa si escapan con vida... ¡Que susto tengo, Lorenzo! ¡Que miedo me da!
(Pag 593)

¹²El corazón de la mujer, (Ensayos psicológicos), Soledad Acosta de Samper. [240]

La enunciación: Es la construcción de subjetividades femeninas en el interior del texto. El hablante implícito elige una perspectiva subjetiva para su narración. La elección de narradores femeninos permea la percepción de los acontecimientos narrados y confiere una perspectiva a la narración¹³

Matilde en la escena primera del acto II en una parte del pequeño monólogo da fe de este tipo de discurso:

..Sola he tenido que pedir asilo a una vecina caritativa.. Mi padre mis hermanos con las armas en la mano, a esta hora combaten frente a frente con Felipe, con Felipe, mi amigo de infancia, mi novio, el único hombre a quien he podido dar mi corazón... (Se oyen tiros lejanos y toques de tambor)

La deconstrucción. La diferencia del punto de vista, la diferencia de modelo.

En la especificidad de la escritura de las mujeres, la deconstrucción nos lleva a una interpretación de la experiencia de la mujer, la suya y de otras que entran en una relación con el texto vital y productiva dando paso a un modo alternativo de lectura. La estructura general trata la experiencia de la mujer como una base firme para la interpretación. Según estas afirmaciones habría que redefinir la descripción de trama para las futuras lecturas de la historia femenina. Leerla como una estructura de ansiedad y gradual alivio que corresponde a lo que las mujeres tienen del mundo real.

Además de las anteriores características de la escritura femenina que pueden dar una forma a la construcción de la imagen de la mujer del siglo XIX se podrían aplicar a estos personajes femeninos dos tipos de mujer que de Luz Marina Rivas distingue: *La mujer ancestral y la mujer transgresora.*

La mujer ancestral tiene que ver con aquellos estereotipos que son producto de ciertos mitos de la cultura, y que no acepta las transformaciones del tiempo. Las características que le son propias que comprometen su historia individual.

La mujer transgresora es la que se hace consciente de sí misma y reacciona ante los mitos que la reducen a un carácter pasivo. Por otra parte, Luz Marina Rivas (2000: 90) le da mucha importancia al mundo interior, psicológico e inconsciente de la mujer:

No porque cada una se ciña a uno de los tipos sino por pasar de uno a otro en el devenir de los acontecimientos haciéndolas más humanas y actuales.

Para ir más lejos como afirma Wayne Booth: *Estamos constituidos en polifonía... Así mismo entonces, la construcción de la historia de nuestros países latinoamericanos y por supuesto la condición de mujer para hacer historia en una sociedad dominada por el hombre hace necesaria esta doble voz, bien como subterfugio consciente o bien como trágica expropiación de una misma historia.*

Citare entonces apartes donde considero se evidencia estos tipos de mujer y las características en el discurso, la enunciación y la deconstrucción.

Dominga tiene un aporte corto pero trascendental en este tipo de análisis al decirle, imperativamente, a su hija en la Esc. IV cuando están huyendo de los soldados:

Dominga: no te canses hija, esta muerto ese infeliz y Nosotras debemos huir antes de que lleguen los vencedores...

¹³ Susan S. Lanser. Narratología feminista, pag279

Ramona: ¿Cómo dejarlo abandonado así?
Dominga: ¡ven Ramona! ¡Tu eres racional! (Pag 603)

Este personaje además de ser el modelo de herencia ancestral femenina para su hija, como lo cite al inicio del análisis, afirma aquí en medio de los horrores de la guerra una característica, dentro de los roles del patriarcado, completamente masculina “La racionalidad”

En la escena VII al final del segundo acto es Felipe el que evidencia los roles tipo de la sociedad patriarcal donde el hombre no debe ser débil y mucho menos hacer caso en cuestiones políticas a una mujer y mas adelante en el pequeño monologo Felipe se arrepiente de no haberle hecho caso a Matilde y que todo se acabo por las pasiones políticas: “todo sentimiento del corazón se apaga cuando hablan los odios de partido...”

Felipe: (Parado delante de la casa arruinada)
...Dios me perdone... ¿será debilidad, Sentimiento poco varonil? Pero el dolor me nubla los ojos, se me aprieta el corazón... ¿que habrá sido de la mujer que tanto he amado??en donde se hallara ha esta hora? No he podido averiguarlo..... (Pág. 604)

Arrepentimiento que también hace Matilde hacia al final de la obra en el acto V:

¡Oh dolor! ¡Pensar que las pasiones políticas hubieran dividido dos corazones nacidos para amarse! (Pág. 617)

En este paralelo de arrepentimientos intento demostrar la búsqueda de la equidad de su autora frente a los avatares de la violencia. Recordemos a Bajtin cuando dice: “*que en narrativa no hay una voz única... que una voz interfiere con otra voz, produciendo una estructura en la que los discursos*

de y para otro constituyen los discursos de uno mismo”.

En otro diálogo Ramona, la criada que vive una situación antagónica a la de su ama con su amado, se devela las diferentes posiciones frente a la guerra. Y subraya como defecto masculino el querer combatir. Es puesto en duda el rol de héroe como heredad masculina.

Matilde: esta empeñado en ir a combatir
contra la causa que defiende mi padre y mis hermanos...

Ramona: ¡empeñado en combatir Pues ese
Defecto si no lo tiene Lorenzo, que lo que quiere es ocultarse. (Pág. 598)

Finalmente quiero cerrar este análisis con el acto quinto donde los cronotopos de la obra dan un giro, aparentemente lógico para la época y para sus personajes femeninos, el convento, la orfandad de Matilde y la locura de Ramona.

En el caso de Matilde la vivencia de soledad filial y conyugal, siguiendo a Marcela Legarde¹⁴, es demolidora, por su contenido de fracaso, abandono, desamor y desamparo.

Matilde: aquel asilo será el lugar que me dará la paz del Alma que me falta...mis hermanos muertos en la lucha fratricida, mi padre desterrado, perdida nuestra hacienda, confiscados nuestros bienes, ¿Qué me queda en el mundo?...quiero vivir algún tiempo al lado de las hermanas de la caridad para aprender el arte de hacer el bien... (pag 616)

En general las mujeres que nos presenta la obra están hechas para ser, de y para los otros. Su problema radica en que no solo pierden al otro, sino a

¹⁴Los cautiverios de las mujeres, madreposas, monjas, putas, presas y locas de Marcela Legarde. editorial Universidad Nacional autónoma de México, 2003.

la parte de ellas mismas que solo pueden ser por el otro.

La locura de Ramona desencadena la verdad de muchos acontecimientos que ocurrieron en la obra: el último deseo de Felipe de que le hiciera entrega de la sortija y su reloj a su ama, la sobre vivencia de Lorenzo en medio de los campos de batalla y el cambio de identidad de Ramona por Matilde.

Según Marcela Legarde:

“La locura femenina definida como tal en la cultura patriarcal es aquella que se suma a la renuncia y a la opresión política. Es el conjunto de dificultades para cumplir con las expectativas estereotipadas del género: ser una buena mujer, hacer un buen matrimonio, tener una familia feliz y todo lo que se atañe según la situación de las mujeres, es base para la locura de las mujeres”

Magistralmente la dramaturga Acosta desenreda el hilo de la trama y confina al encierro cristiano a sus dos protagonistas femeninas, dando muestra de la sonoridad entre ellas:

Matilde: la llevaré conmigo a ese asilo...

jambas hemos sido víctimas de la pasada guerra, ambas pediremos asilo, y nos recogeremos a la

sombra de la caridad cristiana, último consuelo de los desgraciados!

Pero, miremos más detenidamente la acotación final: (salen unas hermanas por la puerta que se verá a la izquierda; Matilde toma de la mano a Ramona y se adelanta hacia ellas y...

Cae el telón

Ellas nunca entran al convento, toda la escena ocurre en el umbral y es en ese umbral donde el tiempo (época) parece no tener duración: se trata, normalmente, de instantes decisivos. Que para las mujeres serían sus propios cautiverios: el asilo, el convento, el fracaso de la vida matrimonial.

Soledad Acosta ni siquiera cierra la acotación cuando ya cae el telón. Esa posibilidad femenina que deja abierta en pleno siglo XIX esta dramaturga, me deja sin palabras, sólo me resta APLAUDIR.

El alma y el corazón de una mujer son mundos incógnitos en que se agita el germen de mil ideas vagas, sueños ideales y deleitosas visiones que la rodean y viven con ella: sentimientos misteriosos e imposibles de analizar¹⁵.

¹⁵ El corazón de la mujer, novela de Soledad Acosta de Samper

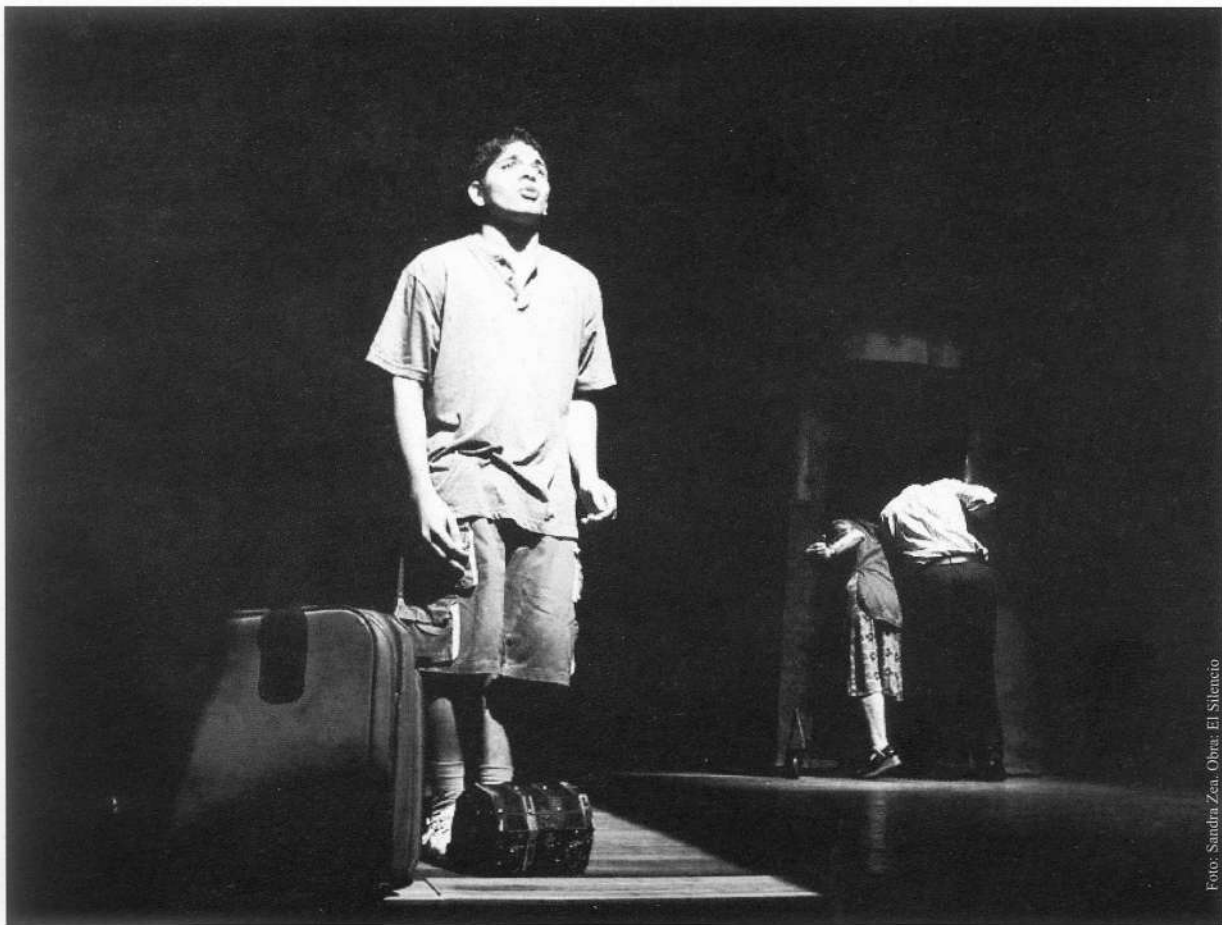
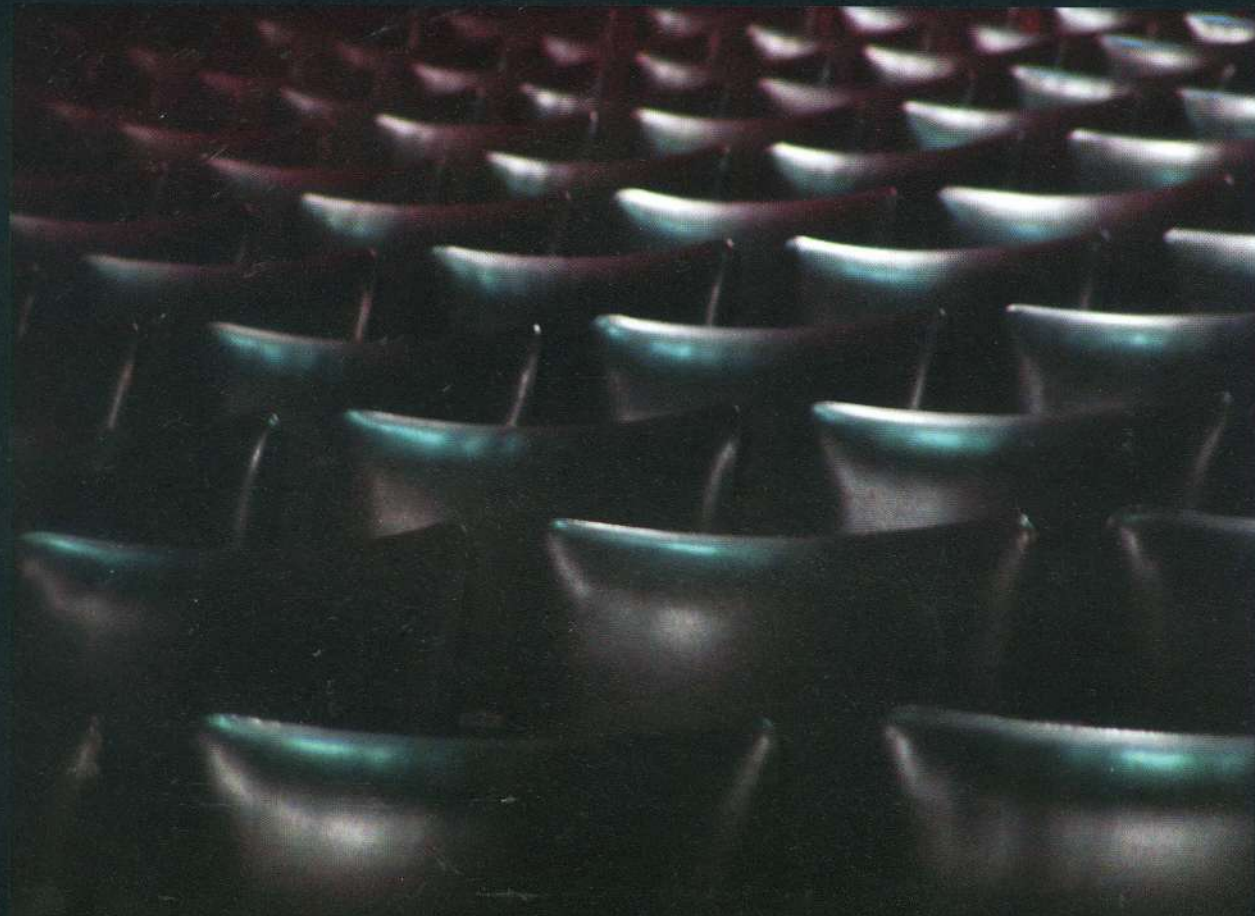


Foto: Sandra Zea. Obra: El Silencio

LINA FERNANDA RODRÍGUEZ

Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro y de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, realizó estudios complementarios en fotografía, video experimental, dibujo y escultura en la facultad de Artes Visuales y Aplicadas de la Institución. En la actualidad reside en Medellín, trabaja en Casa Ingeniería Audiovisuales en dramaturgia, fotografía y videoarte. Pertenece al Colectivo Artístico El Puente.



Público Ausente 2
Fotografía digital
Medellín
2006

Galería de Papel

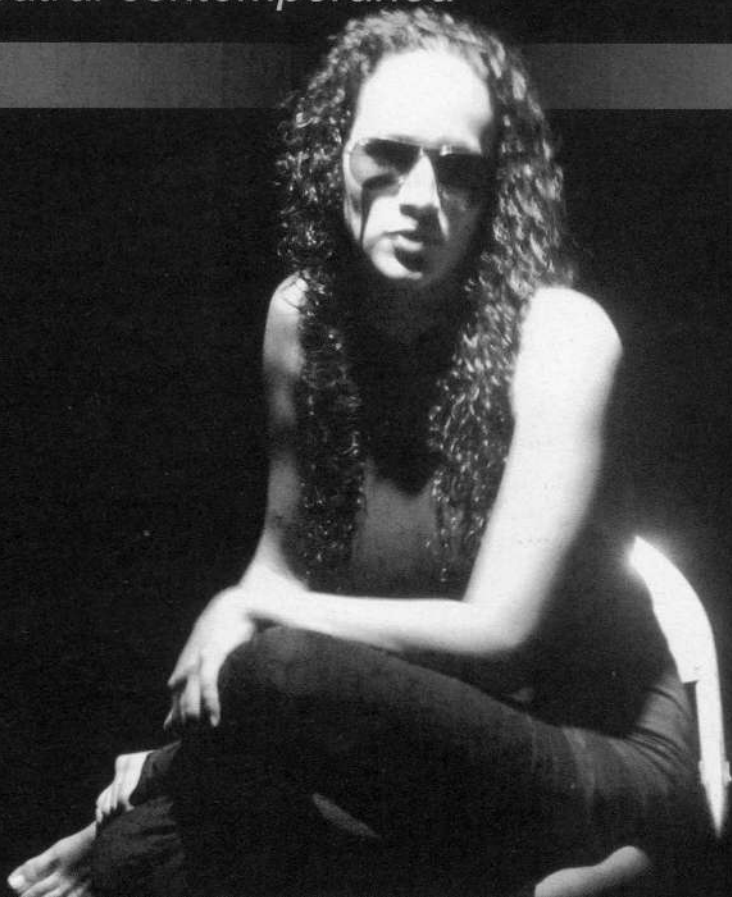


Público Ausente I
Fotografía digital
Medellín
2006

DICHO Y HECHO

Notas sobre la información verbal y no verbal en la escritura teatral contemporánea¹

ENRIQUE LOZANO G.*



¹El presente artículo reproduce apartes de mi investigación del mismo título presentada como tesis de la maestría en artes en escritura creativa en la Universidad de Nueva Gales del Sur (UNSW), Australia. Es por lo anterior que los ejemplos provienen de obras dramáticas en inglés. Todas las traducciones son mías.

*Carlos Enrique Lozano es egresado del programa de dramaturgia del Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (NIDA) y de la especialización en dramaturgia de la Universidad de Antioquia. Ganador del premio nacional de dramaturgia de la Alianza Colombo Francesa en 2006 por la obra Los difusos finales de las cosas.

Resumen

Este artículo resume un ensayo más extenso presentado como tesis de grado en la Maestría en artes en escritura creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur en el cual se examina la relación entre la información verbal y la no verbal en la escritura teatral contemporánea. Utilizando la teoría de Lehmann sobre el teatro postdramático al igual que otros aportes teóricos de Manfred Pfister, investigo diferentes configuraciones de las informaciones brindadas por el discurso verbal de los personajes y de sus acciones físicas. La manera como estas variables se interrelacionan define así mismo el vínculo entre escena y texto. En mi ensayo afirmo que lo verbal y lo no verbal constituyen los dos extremos del espectro de posibilidades de los textos teatrales. El predominio de un tipo de información sobre la otra determinará cuál será la 'presencia' del dramaturgo en la puesta en escena. A través de ejemplos tomados de *Viejos tiempos*, exploro la manera en que Pinter estira la brecha entre lo verbal y lo no verbal: valiéndose de su amplio conocimiento escénico confronta la lejanía de lo literario en la escritura teatral.

Abstract

This article summarizes a longer critical essaysubmitted as my thesis of a MA in creative Writing at the University of New South Waleswhich maps out the relationship between verbal and non-verbal information in contemporary theatrical writing. It uses Lehmann's theory of a post-dramatic theatre and Pfister's analytical input to investigate different configurations of the information given by the characters' speech and the information given by their physical actions. The ways in which these variables interrelate define the type of affiliation between theatre and drama in any given text. My essay contends that the verbal and the non-verbal represent the two ends of the spectrum of possibilities of any written theatre text. The predominance of one over the other will determine the extent to which the 'presence' of the dramatist intervenes in the staging of the work. Using examples taken from *Old Times*, I examine the way in which Pinter stretches the gap between the verbal and the non-verbal; by using his knowledge of the stage, he confronts the remoteness of the literary in theatrical writing.

PALABRAS CLAVE: Acción física, información verbal y no verbal, personaje, texto literario, texto teatral.

KEY WORDS: Action, verbal and the non-verbal information, character, literary writing, theatrical writing.

Voy a sugerir que los textos teatrales contemporáneos pueden ser ubicados en un punto determinado del espectro que va de lo verbal a lo no verbal. En el primer extremo se encontrarían los textos que excluyen toda información que no vaya a ser dicha en escena. Un ejemplo de este tipo de escritura lo brinda la obra *El bloqueo de Mommsen*³ de Heiner Müller pues en ella se eliminan las características formales tradicionalmente asociadas con la escritura teatral: diálogo, acotaciones e inclusive identificación del discurso con figuras ficcionales; lo único que resta entonces es palabra para ser hablada. Carl Weber (en Müller 2001:123) afirma que esta obra “sonda (ronda?) los límites de un teatro en el cual la imagen visual es de igual importancia que el lenguaje hablado”. Como su autor lo indica el subtítulo de la pieza es: “Poema/Texto performático”⁴ (las cursivas son mías) las palabras de esta obra están destinadas a ser leídas en privado, como un poema, y a ser escuchadas en público, como parte de un espectáculo teatral. En el lado opuesto del espectro, extremo no verbal, está ubicado un texto como *Acto sin palabras* de Samuel Beckett. Esta obra es, en sentido estricto, una sola acotación a través de la cual, como afirma Keir Elam (2002:14), Beckett experimenta con “la reversión de los roles subjetivos-objetivos entre actor y utilería [en la cual] la figura humana es determinada por, y víctima de, los signos escénicos que la rodean”. El único personaje de la obra, quien trata infructuosamente de alcanzar diferentes objetos, se desenvuelve sin hablar. Su proceder es exclusivamente no verbal y finaliza sólo cuando alcanza la inmovilidad. El hombre en el desierto intenta agarrar, como Tántalo, los objetos que

desea pero ellos lo eluden inevitablemente. Al final, queda inerte en el escenario, como un cuadro viviente, mirando sus manos: instrumentos impotentes de su voluntad. El caso contrario del texto de Beckett está representado en el texto de Müller que brinda una reflexión en verso suelto sobre las posibles causas del bloqueo creativo que tuvo Mommsen (historiador alemán ganador del Premio Nobel de literatura en 1902) para escribir el cuarto volumen de su *Historia de Roma*. Aunque no hay ninguna indicación sobre quién es el portador del discurso verbal, es posible presumir de acuerdo a Carl Weber (en Müller 2001:123) que se trata del mismo autor enfrentando su crisis creativa tras la caída del Muro de Berlín. Formalmente, estos dos ejemplos serían opuestos⁵.

En obras que se adhieren a una forma dramática más tradicional es posible diferenciar entre las porciones del texto que constituyen la palabra de los personajes y las secciones que son indicaciones sobre el funcio-namiento escénico de la pieza. Las primeras son de-finidas por Pfister (1988:13-14) como “el intercambio verbal entre las figuras dramáticas” mientras que las segundas se refieren “a los segmentos textuales que no serán reproducidos en el escenario de manera hablada”. La información verbal que producen los personajes está dada entonces por sus parlamentos mientras que la información no verbal está depositada en las acotaciones o didascalias⁶. Estas indicaciones son utilizadas por el autor para especificar el contexto en el que los personajes se encuentran (escenografía, iluminación, música, sonido, etc.) y la actividad corporal, no verbal, a

³Mommsens Block en alemán, Mommsen's Block en inglés.

⁴“Poem/Performance Text” en la traducción de Weber.

⁵A pesar de ser opuestos formales ambos textos comparten la peculiaridad, que ciertamente no es mayoritaria en la escritura teatral, de ser declaraciones explícitas del autor: es Müller quien habla y es Beckett quien narra lo que debe suceder en escena.

⁶R. Ingarden (1971:221) llama “texto primario” al discurso verbal de los personajes y “texto secundario” a las acotaciones.

través de la cual actúan. Pfister (1988:15) brinda la siguiente lista de elementos: “entradas y salidas, estatura y fisonomía, máscara y vestuario, gestualidad y mímica, elementos paralingüísticos del habla y, finalmente, agrupación e interacción de los personajes”⁷.

Si concordamos en que las acotaciones se refieren a todo aquello que escapa la expresión verbal de los personajes excepto su componente paralingüístico aceptamos entonces que las didascalias definen la manera como el texto debe funcionar en escena de acuerdo a la visión del autor⁸. Una obra como la de Beckett, pues, trata enteramente de definir la articulación escénica del texto y por ende puede ser leída como un conjunto más o menos completo de instrucciones para su puesta en escena. Por el contrario un texto como el de Müller, compuesto sólo por expresión verbal, parece desinteresarse por completo de su funcionamiento escénico. Su aparente autonomía poética se ve interrumpida únicamente por la segunda porción del subtítulo: “texto *performático*”; dada la ausencia de la visión del autor será tarea de los

participantes escénicos (director, actores, escenógrafo, etc.) la creación de un espectáculo teatral que incluya al texto⁹.

En *Acto sin palabras*, de otra parte, hay un intento por hacer del dramaturgo el autor de los tres niveles de escenificación reconocidos por Lehmann (2006:81): “*texto lingüístico, texto del montaje y la puesta en escena, y texto del performance*” (cursivas en el original).¹⁰ *El bloqueo de Mommsen*, en cambio, rechaza la participación del texto lingüístico en el texto del montaje y la puesta en escena. Es posible entonces presumir que este par de ejemplos extremos identifican también los límites de la relación entre el texto dramático y el texto escénico y entre el dramaturgo y la escena.

Es posible también establecer que entre más amplia sea la presencia de las didascalias en el texto, mayor será la presencia del dramaturgo en el sistema escénico y viceversa (a mayor peso de lo verbal en el texto, menor penetración del autor en la puesta en escena).¹¹ Se puede concluir entonces que la extensión

⁷ Las acotaciones pueden estar incluidas en el discurso verbal de los personajes; por ejemplo en el decorado verbal.

⁸ Es por esto que es práctica corriente llamar “texto espectacular” a las acotaciones. Ver Bobes Bobes (1987). Está claro, también, que hay acotaciones cuyo valor es primordialmente literario; de estas últimas no hablo en este artículo pero es posible decir que los textos en los que predominan este tipo de didascalias se encuentran más cerca del extremo verbal del espectro. Ver el modelo comunicativo para textos dramáticos y narrativos de Pfister (1988:3).

⁹ Como es posible deducir del siguiente diálogo, Müller parecería concordar con la visión de Gordon Craig: “DIRECTOR: Si cortar una línea del texto del poeta es una ofensa, entonces también lo es meterse en el terreno del director de escena. ESPECTADOR: ¿Entonces todas las acotaciones de los textos teatrales son inútiles? DIRECTOR: No para los lectores pero sí para el director y los actores” (Craig en Bentley 1992:121).

¹⁰ Hay que distinguir los dos usos de la misma expresión inglesa “performance text”. Müller en el subtítulo de su obra se refiere, de acuerdo a Tony Kushner (en Müller 2001:xvi) a los textos escritos para la escena que “deliberadamente se resisten a su escenificación y obligan a que su producción sea un acto de apropiación”. Lehmann (2006:85), de otra parte, lo define de la siguiente manera: “el material lingüístico y el texto del montaje interactúan con la situación teatral [el momento de la función con público en una sala]; esto se conoce como “texto del performance””. Para aclarar lo que quiere decir Lehmann, ver Schechner (2003).

¹¹ Repito que el presente artículo trata sólo sobre la escritura teatral contemporánea pues, como indica Pfister (1988:17): “los textos dramáticos producidos durante épocas en las cuales la teatralidad y los medios de expresión están extremadamente codificados (como durante el periodo clásico griego, francés y alemán por ejemplo), se ven determinados en mucho mayor medida por su sustrato literario que aquellos concebidos durante épocas de mayor experimentación teatral”.

y la especificidad de lo no verbal definen los diversos niveles de interpenetración entre texto y escena.

El bloqueo de Mommsen y Acto sin palabras han sido usados aquí como extremos del espectro de la amplia gama de textos teatrales contemporáneos. A pesar de la tendencia actual en el “teatro post-dramático” (Lehmann 2006) por explorar los límites de la escritura teatral o la frontera entre texto y escena, una gran porción de las obras escritas hoy en día utilizan concurrentemente recursos verbales y no verbales. Es decir que están compuestas por parlamentos y didascalías y por lo tanto manifiestan una interpenetración constante pero variable entre lo escénico y lo textual. El presente artículo trata precisamente de estas obras que se encuentran en el centro del espectro y que manifiestan una interrelación variable entre lo verbal y lo no verbal.

Con el propósito de analizar la relación, en un determinado texto teatral, entre la información brindada por la palabra y por la corporalidad de los personajes, sugeriré que cada porción de la obra está ubicada en algún lugar de un espectro definido también por un extremo verbal y uno no verbal. De acuerdo al tipo de información que predomine en cada momento, la obra se desplazará hacia uno u otro lado de esta gama. En el costado de lo no verbal, el final está marcado por la mímica mientras que en el flanco de lo verbal la punta está dada por la exclusividad de la palabra. En el primero, el texto está compuesto exclusivamente por acotaciones; en el segundo, hay una predominancia de lo verbal a través de monólogos o diálogos. Es importante declarar que el extremo de lo verbal marcado por la ausencia total de la información ofrecida por el cuerpo del personajesólo existe en el texto pues la palabra hablada constituye lo que Austin en Herman (1995:167) llama un “acto Fonético”: “la acción de emitir ciertos sonidos”. Este hecho de transmitir información verbal a través de



Obras: "Otra de Leche" Foto: Cualquiera Producciones

un acto no verbal hablar impide la posibilidad de un extremo verbal *perfecto*. El lado opuesto, extremo mímico, está compuesto por movimiento sin palabra. El siguiente ejemplo viene de la obra *Viejos Tiempos*¹² de Harold Pinter (1971:35):

Deeley se pone de pie, va hasta la cajetilla de cigarrillos, la toma y le sonríe a Kate. Kate lo ve encender un cigarrillo, le quita la cajetilla, va hasta donde Anna y le ofrece uno. Anna lo toma.

La anterior sería una muestra de cómo la totalidad de la información es dada por la corporalidad, a través del movimiento, de los personajes. En el centro del espectro, sin embargo, la corporalidad no está separada de la palabra y ambas brindan informaciones simultáneas. El siguiente fragmento, otra vez de *Viejos Tiempos*, ejemplifica lo anterior:

“Kate (*Poniéndose de pie.*) No, esta noche el baño lo prepararé yo” (Pinter 1971:46).

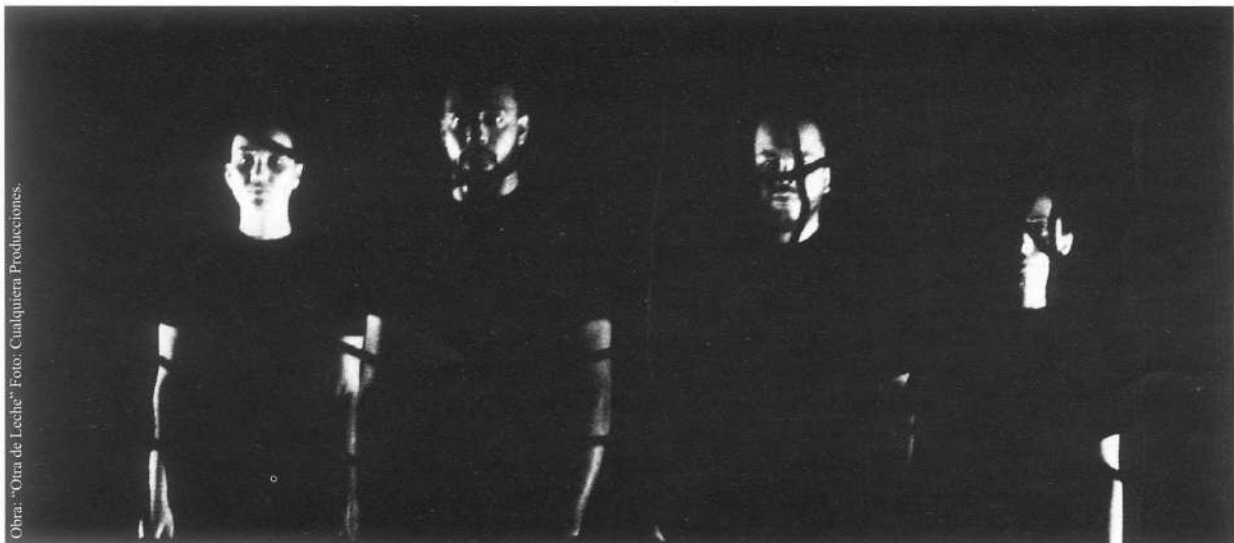
Al ponerse de pie mientras habla, Kate refuerza lo dicho por medio de su acción y adelanta lo que conoceremos al final de la obra: ella ya no va a dejar que ninguno de los otros maneje su vida.

El extremo verbal está constituido por aquellas porciones del texto que serán “dichas” en escena, es decir las palabras de los personajes. Dos consideraciones impiden un extremo verbal perfecto: el hecho ya mencionado del habla como acción fonética y que la presencia corporal del actor, en escena, siempre será un vehículo de información no verbal. Los casos más cercanos a este extremo estarían dados por la aparición extraescénica de la voz (no existe corporalidad del personaje en escena) o cuando la acotación

que precede a un determinado parlamento declara la inmovilidad del personaje (entonces la información no verbal está restringida a su mínima expresión). Cuando esto último ocurre, sin embargo, el hecho de que el personaje esté inmóvil le “añade” significación a su palabra. En el ejemplo siguiente, tomado de *El cuidador* de Pinter, la didascalía que señala el estatismo de Aston le da a las palabras del personaje un tinte de misterio e inclusive de amenaza, o de seducción, que no tendrían si no fuera por su quietud: “Aston: (*Quieto.*) Me gusta... trabajar con mis manos” (Pinter 1962:18). *Viejos tiempos*, sin embargo, presenta el caso del monólogo narrativo cuya aparición empuja al texto hacia el extremo verbal. Después de cantarle a Kate, Deeley dice abruptamente: “Lo que me pasó fue lo siguiente” (Pinter 1971:29). Con esa frase comienza el monólogo en que Deeley se lanza a contar cómo fue su primer encuentro con Kate. Este pasaje narrativo rompe la fluidez del diálogo y consta de un recuerdo que, en las palabras de Kristin Morrison (1986:4), “parece haber detenido la “acción real” de la obra; sin embargo el hecho de que haya decidido contar una historia en lugar de continuar con el diálogo es en sí la acción real de esa escena”. Deeley abandona la amenaza de la situación en que se encuentra manifestada por el tiempo presente del diálogo y se refugia en un recuerdo feliz caracterizado por el pretérito de la narración. Podría decirse entonces que Deeley está no sólo cambiando de tiempos verbales sino esencialmente cambiando de géneros, del dramático al épico y que al hacerlo destaca el contenido de sus palabras convirtiendo a la información verbal en el tipo de información principal.

El extremo mímico, caracterizado por la preponderancia de la información no verbal, se

¹²Old Times



encuentra en las acotaciones. En una buena porción de los textos para teatro la mayor parte de la información es transmitida por los personajes de manera verbal; es posible afirmar que en una situación dramática "tradicional" se da la primacía de la palabra hablada sobre la actividad corporal de los participantes. Hay momentos, sin embargo, en los que la información no verbal reemplaza a la palabra como protagonista del texto. Es el caso del final en *Viejos tiempos*. Al final de esta pieza, en la que hay una preponderancia de la palabra hablada dos personajes compiten verbalmente por ganar el afecto de una tercera persona, se arriba al silencio. El único resultado posible de esta contienda hablada es el movimiento silencioso. El cierre definitivo lo da un precioso *tableau vivant* en el cual, como Richard Allen Cave (en Raby 2001:122) afirma, "lo físico (la corporalidad y posición de los personajes) se ha convertido en un aspecto análogo a la condición psicológica, espiritual y emocional de los tres personajes".

En el centro del espectro entre lo verbal y lo no verbal se da la aparición simultánea de estos dos tipos de información. La relación entre ambos elementos puede ser concordante, discrepante y antagónica. La concordancia se refiere a la coincidencia entre el contenido de ambas informaciones. Esta redundancia entre lo dicho y lo hecho es un pleonismo entre lo verbal y lo no verbal que no implica necesariamente una mala construcción textual. En muchos casos este recurso es utilizado como una opción poética que llama la atención sobre sí misma para hacer de la técnica teatral uno de los temas implícitos de la obra. De otra parte, siempre que la acotación está incluida en la palabra de los personajes, habrá concordancia. En *Viejos tiempos*, por ejemplo, Anna le dice a Kate: "Cómo puedes decir eso cuando te estoy mirando ahora mismo..." (Pinter 1971:35). La indicación no verbal 'Anna mira a Kate' no aparece explícitamente pues está contenida en sus palabras. La concordancia es también fundamental en el teatro realista en el cual, como indica Pfister (1988:46) "un gran porcentaje

de la información transmitida verbalmente está siendo transmitida a la vez de manera no verbal.” Esta correspondencia entre la palabra y la acción responde a la lógica de las conversaciones cotidianas; cuando colaboramos con alguien, de alguna manera que implique trabajo físico, por lo general describimos las acciones físicas antes de ejecutarlas. Es el caso del siguiente ejemplo, tomado de *El cuidador de Pinter* (1962:18): “Aston. (*Moviéndome hacia la cama.*) Nos desharemos de todo eso. La escalera cabe debajo de la cama. (*Ponen la escalera debajo de la cama.*)”.

El antagonismo entre la palabra y la acción de los personajes es una opción poética que puede servir múltiples propósitos. El ejemplo, clásico de la dramaturgia contemporánea, viene de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1965:53): “Vladimir: Bueno entonces, ¿vamos? EstragÓN: Sí, vamos. (*Ninguno de los dos se mueve.*)” En la obra de Beckett, la contradicción entre la palabra y la acción de los personajes se resuelve en la quietud. De esta forma se resalta uno de los pilares temáticos de la obra: la imposibilidad y futilidad del movimiento. La salvación y la esperanza caerán arbitrariamente, no a través de buenas o malas acciones, y por ende no hay motivo para moverse. Como lo indica Esslin (1983: 53) en su estudio sobre el teatro del absurdo, “la aleatoriedad en la concesión de la gracia atraviesa toda la obra”. La contradicción de Vladimir y Estragón no es psicológica sino existencial. Hay, sin embargo, otros casos en los que esta contradicción explica las particularidades psicológicas y culturales de los personajes. En la obra *Línea fronteriza*¹³ de Hanif Kureishi (1992:104), Amjad expresa verbalmente amor y admiración por su hija al tiempo que parece, con el gesto, desmentir lo dicho: “Amjad: Sí, sí, ¡aquí! (*Hala violentamente a su hija de las mejillas.*) Sabes que te considero una chica

adorable”. Esta contradicción le revela al espectador no sólo la importancia de Amina en la vida de Amjad sino que también da a conocer el trasfondo cultural de los personajes en el cual la vida de la hija está determinada por la voluntad del padre.

La discrepancia entre la información verbal y la no verbal puede ser de tres tipos: complementaria, oblicua o inconexa. La complementariedad es la relación más común de estas tres. Este recurso no sólo es un reconocimiento de la singularidad informativa de cada código sino también del provecho de su utilización simultánea. En este caso, como observa Pfister (1988:46): “La información no verbal no repite ni traslada información que ya ha sido transmitida verbalmente implícita o explícitamente. Lo que hace es complementarla para formar un continuo cerrado de ilusión”. En *Viejos tiempos*, Deeley le dice a Kate: “(*Sonriendo.*) Ella era incomparable” (Pinter 1971:9).

La sonrisa, componente no verbal del enunciado, altera radicalmente el contenido de lo dicho. La aserción positiva de una mujer, Anna, se ve desdicha por el gesto que la acompaña. Deeley revela, en la combinación de sus palabras con la sonrisa, que está tratando de provocar a Kate burlándose de su incapacidad, o de su negativa, para recordar de manera precisa a Anna. Si Pinter hubiera omitido la acotación, la frase de Deeley tendría un significado literal que la incapacidad de Kate de comparar a Anna con otra significa que su amiga es incomparable lo cual es muy distinto de lo que dice el personaje. Se puede observar entonces que la complejidad informativa de un enunciado aumenta cuando echa mano de lo verbal y de lo no verbal al tiempo.

La relación inconexa entre ambos elementos no es tan infrecuente como se podría suponer. En el siguiente ejemplo de *Atendiendo al señor Sloane*¹⁴ de Joe

¹³ *Borderline*

Orton (1976:112), las acciones de Ed corren paralelas al discurso verbal del personaje:

Ed. Y no habría que dejarte con ella. No es buena. No es buena para nada. Una zorra astuta es lo que es. Podría contarte cosas sobre cómo se comportan estas mujeres. (Pausa.) Especialmente ella. (Ed abre la ventana y tira el cigarrillo afuera.) Estas mujeres no te hacen ningún bien. Te lo puedo asegurar. (Busca en el bolsillo de su abrigo. Saca una menta y la pone en su boca. Pausa.) Una de dieciséis vino el otro día hasta mí algo que nunca me hubiera esperado vino hasta mí y me dijo que alguien le había dado mi dirección.

Tirar el cigarrillo por la ventana o comer una menta no complementa ni discrepa lo dicho por Ed, estas acciones no tienen ninguna relación directa con sus palabras. Su existencia es fundamental, sin embargo, tanto para completar el “continuo cerrado de ilusión” del que habla Pfister como para caracterizar al personaje. El comportamiento de Ed es consistente con el que ha demostrado a lo largo de toda la obra y su incesante hábito de fumar revela una personalidad obsesiva, gracias a la cual vence al final a Kath (quedándose con el señor Sloane). Hay casos, sin embargo, en que la relación inconexa de lo verbal y lo no verbal rompe la ilusión del teatro realista. Esto se ve demostrado en el siguiente ejemplo de la obra *Chiste de sobremesa*¹⁵ de Caryl Churchill (1990:183):

Una mujer con un zapato y una vendedora.
Mujer. ¿Tiene este modelo en talla cinco?
Vendedora. Aquí tiene.
La vendedora saca un bote de pesca.



Obra: "Otra de Leche" Foto: Cualquiera Producciones.

¹⁴Entertaining Mr Sloane

¹⁵The After-Dinner Joke

La acotación final se convierte, inevitablemente, en el giro que produce el chiste. Lo fortuito e inesperado de la sustitución un bote de pesca en lugar de un par de zapatos produce risa. La falta de conexión entre lo dicho y lo hecho por la vendedora, rasga la ilusión indicativa del teatro realista.

Consideraré la oblicuidad entre lo verbal y lo no verbal como una categoría abierta en la que se reconoce la existencia de una relación entre ambas variables pero, al mismo tiempo, se identifica la singularidad de este vínculo. Daré un solo caso, proveniente de *Viejos tiempos*, por cuestión de espacio pero dada la amplitud de la categoría los ejemplos son innumerables. Anna, hacia la mitad de la obra, dice: “Hay cosas que uno recuerda aunque nunca hayan tenido lugar. Hay cosas que recuerdo aunque nunca hayan sucedido y a medida que las voy recordando, empiezan a ocurrir” (Pinter 1971:31-32). El aforismo anterior es la introducción a una descripción de acciones que serán realizadas por los personajes en las instancias finales de la obra. En este caso hay una concordancia entre lo verbal y lo no verbal pero no hay una utilización simultánea de ambos elementos porque lo dicho anticipa lo hecho. De acuerdo con Esslin (1973:184), el parlamento de Anna presenta uno de los temas principales de la obra: la palabra hablada como el material que compone la realidad pasada, presente y futura. La habilidad verbal de los personajes para describir una realidad en la que ganan o pierden los convierte en vencedores o vencidos. Al final de la obra, como lo afirma Allen Cave (en Raby 2001:122), Kate es la vencedora porque en su último monólogo “les demuestra que sus identidades [la de Deeley y la de Kate] están compuestas solamente por el deseo de dominarla y que no tienen recursos interiores propios”.

Con el ánimo de concluir provisionalmente estas anotaciones resaltaré la estructura del presente arti-

culo que, como dije anteriormente, reproduce apartes de mi tesis de maestría. En el punto uno se intenta establecer de manera hipotética y no exhaustiva que el conjunto de textos teatrales contemporáneos puede ser analizado utilizando un espectro que va de lo verbal a lo no verbal. Ese espectro es un continuo en el cual se pueden ubicar las obras de acuerdo a la información que predomine en ellas. El punto dos sugiere que ese mismo espectro puede ser una herramienta analítica para estudiar cada uno de los textos que utilizan de manera simultánea lo verbal y lo no verbal. La relación entre estas dos variables puede ser de tres tipos: concurrente, discrepante o antagónica; y la discrepancia puede, a su vez, ser: complementaria, oblicua o inconexa. Estas notas están, por supuesto, incompletas y pretenden abrir más interrogantes de los que resuelven; así mismo y no obstante, constituyen un intento por compartir el estado de una investigación en proceso.

Obras citadas

Samuel Beckett, 1965, *Waiting for Godot: a tragicomedy in two acts*. London: Faber and Faber.

Eric Bentley, 1992, *The Theory of the Modern Stage: an introduction to modern theatre and drama*. Penguin, London.

Carmen Bobes Bobes, 1987, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid

Caryl Churchill, 1990, *Churchill: Shorts: Short Plays*. Nick Hern, London.

Elam, Keir, 2002, *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge, London, New York.

- Martin Esslin, 1983, *The Theatre of the Absurd*. Pelican Books, Harrisonburg, Virginia.
- Vimala Herman, 1995, *Dramatic Discourse: dialogue as interaction in plays*. Routledge, London, New York.
- R. Ingarden, 1971, "Les fonctions du langage au Théâtre", en *Poétique* 8.
- Hanif Kureishi, 1992, *Hanif Kureishi: Plays I*. Faber and Faber, London.
- Hans-Thies Lehmann, 2006, *Post-dramatic Theatre*. Routledge, Trowbridge, Wiltshire.
- Heiner Müller, 2001, *A Heiner Müller Reader; Plays, Poetry, Prose*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Joe Orton, 1976, *The Complete Plays*. Eyre Methuen, London.
- Harold Pinter, 1962, *The Caretaker: a play*. Methuen, London.
- Harold Pinter, 1971, *Old Times*. Methuen, London.
- Kristin Morrison, 1986, *Canter and Chronicles*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Manfred Pfister, 1988, *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, Melbourne.
- Peter Raby, 2001, *The Cambridge companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- Richard Schechner, 2003, *Performance Theory*. Routledge, London and New York



Obra: "Otra de Leche" Foto: Cualquiera Producciones.

RELACIONES ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA

SANTIAGO GARCÍA*

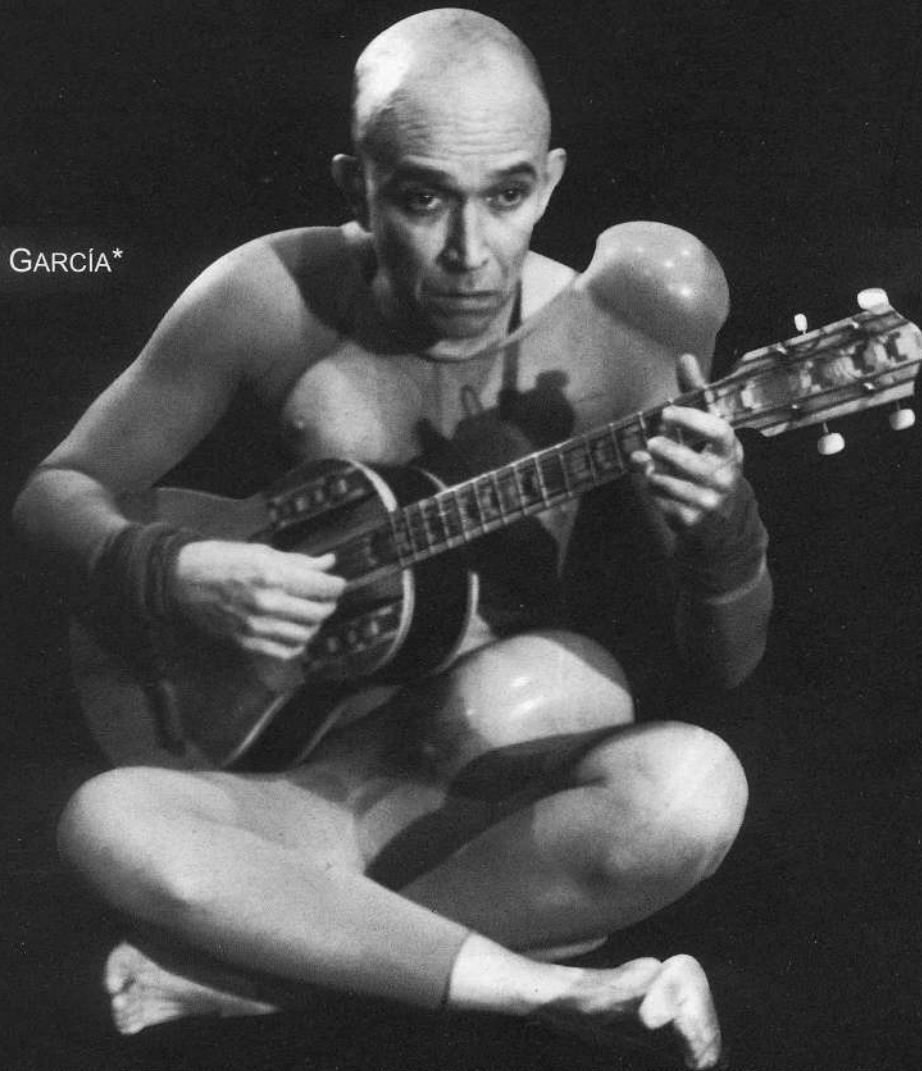


Foto: cortesía Teatro La Candelaria.

*Dramaturgo, director del Teatro La Candelaria, uno de los maestros fundadores del Nuevo Teatro Colombiano. Encargado del Centro de Experimentación Teatral de la Universidad Nacional.

Resumen

Este texto recoge la más reciente experiencia vivida en los montajes teatrales del grupo de Teatro La Candelaria. Su director, Santiago García, relata la forma como han sido elaboradas las ideas y conceptos que sustentan en el momento la trama de sus obras. García y su grupo se han adentrado en el estudio de las formulaciones científicas y metafísicas acerca de la energía, fundamentalmente, para relacionarla con el proceso de elaboración artística, en un ensayo que aproxima dos mundos generalmente vistos como opuestos: el del arte y el de la ciencia.

Abstract

This text gathers the most recent experience lived in the theater assemblies of the group of Teatro La Candelaria. His director, Santiago García, relate the form since the ideas and concepts have been elaborated that sustain at the moment the plot of their works. García and their group have entered themselves in the study of the scientific and Metaphysical formulations about the energy, fundamentally, to relate it to the process of artistic elaboration, in a test that approximates two seen worlds generally like opposite: the one of the art and the one of science.

PALABRAS CLAVE: Arte, caos, ciencia, dramaturgia, energía, física, proceso creativo.

KEY WORDS: Art, chaos, science, dramaturgy, energy, physical, creative process.

Mis preocupaciones acerca del arte y la ciencia o más específicamente, por la relación entre los procesos artísticos y los científicos, me vienen desde muy atrás, tal vez desde que trabajé el montaje de "Galileo Galilei" de Bertolt Brecht, en la Universidad Nacional, por allá en 1965. Me interesó muchísimo meterme en el mundo fantástico de las mediciones astronómicas del sabio italiano del siglo XVII que le abren camino a nuestro mundo, como llamara Brecht, a la era científica. Era apasionante encontrar la relación entre el compromiso del científico con el surgimiento de una nueva época, (las relaciones de los hombres) y el compromiso "ineludible" de nosotros los artistas y creadores de otras realidades en nuestra sociedad, con nuestro público, con nuestro contexto.

Hay una aparente contradicción entre el mundo de la ciencia que podemos llamar el de la razón o de la racionalidad y el mundo del artista, calificado como el de la irrealidad, el de la fantasía, el de la irracionalidad; la vieja dicotomía entre razón e intuición.

Más adelante, cuando fundamos la Casa de la Cultura, después Teatro La Candelaria, aparece la perentoria necesidad de crear nuestras propias obras con un método que aparece por esa época, del cual hemos hablado en múltiples ocasiones, llamado Creación Colectiva. También por esta época aparece como ayuda puntual de este método, la nueva ciencia de la semiótica o la semiología y con ella, la ayuda en nuestra Escuela Nacional de Arte Dramático del



Foto: cortesía Teatro La Candelaria.

semiólogo Giorgio Antei, discípulo de Umberto Eco, que nos traía de primera mano, las enseñanzas más reci-entes de las ciencias de la comunicación.

En nuestras primeras creaciones colectivas como “Nosotros los Comunes”, o “Guadalupe años sin cuenta”, la colaboración de Antei fue de un valor innegable. Trabajamos sobre las estructuras narrativas y temáticas; los valores de relación entre los significados de las imágenes y los signos. Tanto Buenaventura en el TEC como Carlos José Reyes y otros dramaturgos que sería un poco largo enumerar, nos dimos a la lectura y al estudio de Eco, Julia Kristeva, Jakobson, Rossi-Landi y a todo artículo y estudio de esas disciplinas que nos caían en mano.

Era una moda, pero yo la llamaría una moda sana, que si a algunos confundió un poco, el resultado en líneas generales fue más que satisfactorio. En casi todas las escuelas de teatro se introdujeron esas materias en el campo teórico, y lo mejor de todo fue que en la práctica, se refundieron muy afortunadamente con la dramaturgia.

Pero todo tiene su evolución, estoy hablando de los años sesenta y setenta, de manera que ya por los ochenta empezamos a exigirnos una mayor profundidad de estas relaciones, sobre todo en lo relativo a la parte de las sensaciones, de los sentimientos y de la fantasía (irrealidad), porque la aplicación demasiado directa o dogmática de los principios de la lingüística, en vez de enriquecer nuestro teatro lo que podían era llevarlo al terreno de lo especulativo, falsamente trascendente, como lo constatamos por desgracia en muchos casos, donde el malogrado *paganini*, claro, resultó ser el público. Por ejemplo, lo de los lenguajes no verbales, había que tomarlo con prudencia y cálculo, para no caer en un esteticismo, en donde el privilegio absoluto de la imagen visual y sonora, derrotaba inmisericordemente a la palabra.

Esta cruzada contra la palabra, contra la “glosalalia”, era necesaria, pero el extremo sólo vino a enriquecer los espectáculos en los cuales las técnicas más adelantadas en el campo sonoro y visual (la electrotecnia) se apoderaron del primer plano de las páginas culturales, se volvieron la moda teatral de fin de siglo. La reacción de muchos escritores dramaturgos fue inmediata, muchas veces exagerada, con obras donde el retorno al llamado “teatro visita” se hacía con toda la iracundia que desencadenó el teatro que barría sin ningún miramiento el imperio secular de la palabra en el tablado. Para nosotros, que ya llevábamos como cinco obras de creación colectiva con resultados satisfactorios para el público, la necesidad de recobrar la palabra, sin barrer con lo ya conquistado de la imagen, se sentía como una reivindicación con nuestro propio pasado teatral; con nuestra memoria cultural. Por eso retomamos un clásico como Quevedo (príncipe de la palabra) y lo combinamos muy sabiamente con la proxemia, la kinesis, la imagen semiótica y las innovadoras propuestas de Bob Wilson o de Tadeus Kantor, para desembocar en el “Diálogo del rebusque”, que en realidad era un diálogo entre la verbalización del **buscón** y el impacto icónico de la gestualidad brechtiana.

Pero en los años noventa ya para nosotros más o menos superada la aparente contradicción entre verbalidad y gestualidad con obras como “El viento y la ceniza” de Patricia Ariza o “La trasescena” de Fernando Peñuela o “Corre, corre carigüeta” de mi autoría, era otra la problemática que nos interesaba. La necesaria colaboración que encontramos en nuestras obras de creación colectiva con especialistas en historia, sociología, antropología y otras disciplinas científicas, nos fue acercando y aclarando la innegable presencia del pensamiento científico en la elaboración de estas nuevas producciones. Fue de

Tanto los artistas como los científicos tenemos la observación y la experimentación de la realidad como tarea fundamental para lograr los objetivos que cada uno de estos campos de la actividad humana se propone. Este, llamémoslo “instinto de la indagación”, sería el que nos distingue como seres humanos del resto del reino animal.

Somos curiosos, profundamente curiosos por naturaleza. Buscamos afanosamente el fruto del árbol del conocimiento. Este sería nuestro pecado original, según el mito del paraíso terrenal.

De manera que la diferencia entre la ciencia y el arte no está en el punto de partida, la indagación, sino en los objetivos; la ciencia busca la verdad para encontrar las leyes que gobiernan la naturaleza, trata de desentrañar sus profundos misterios; el arte, por el contrario, no trata de buscar la verdad, no pretende encontrar leyes, sino observar la naturaleza, su comportamiento, para con ello realizar obras, crear otras “realidades” a partir de la realidad observada (acción que Aristóteles llamaba **mimesis**) que puedan transformar la visión o la concepción “inmediata” que el hombre tiene del mundo; por lo tanto esas realizaciones las obras de arte tienen como calidad estética la capacidad de explorar las relaciones humanas en tanto que ellas dependen de la visión que una sociedad tiene de su propia realidad, tal como lo expone Patrice Pavis en su teoría de la receptividad¹.

Podríamos decir que la ciencia indaga la realidad para desentrañar sus leyes y con ello transformar la realidad para beneficio “material” del hombre y el arte por su lado, parte de la realidad para crear “otra realidad” para beneficio no tanto material sino “espiritual” de las relaciones humanas. Allí es donde

como en los tiempos ancestrales) donde esas paralelas se juntan, se entrecruzan para enriquecer las complejas necesidades imperiosas del hombre, que no solo son materiales, el pan, sino también morales, la ética.

Recordemos la polémica de Brecht con una estrofa de una canción de la “Ópera de dos centavos”, recién inaugurado su Berliner Ensemble, en la Alemania socialista (RDA). “Primero el pan, luego viene la moral”, verso que debido al escándalo que se armó en el teatro, el autor accedió a invertir; “primero la moral, luego viene el pan” gracias a la compleja situación del pueblo alemán inmediatamente después de la caída del nazismo, momento en el que las exigencias “espirituales”, morales, estaban por encima de las materiales.

Es para encontrar esa complementariedad que los ojos de los científicos se vuelven hoy día, en procura del apoyo del arte; lo mismo debemos decir de los artistas.

Einstein afirmó en varias ocasiones que de la lectura de Dostoievski aprendió más que de las enseñanzas de cualquier físico.

Sobre la teoría del caos

Cuando tratamos de montar una obra de creación colectiva que tuviera como tema los incidentes o conflictos en la vida privada de nuestra clase dirigente, la gente de la élite, luego de hacer una serie de improvisaciones muy desordenadas, espontáneas, se nos ocurrió hacer una exploración sobre lo que intuíamos era una especie de constante en ese tipo de

¹“El teatro y su recepción”. Patrice Pavis. Uneac. Casa de las Américas. La Habana. 1994

incertidumbre. Esto nos motivó para organizar una serie de conferencias con profesores universitarios versados en esa materia, y el estudio de unas cuantas obras de divulgación científica como las del famoso Ilya Prigogine: “Las leyes del caos” o “El fin de las certidumbres” o “La teoría del caos” de James Gleick², que era lo que podíamos entresacar de allí para incluirlo en las pautas presupuestadas de las improvisaciones, que después irían a influir en la etapa de montaje y creación de la dramaturgia final de la obra, que entre otras cosas logró tener al final del título “De Caos & Deca Caos”.

Del estudio de la teoría del caos lo que fuimos aclarando fueron varias ideas y sobre todo concepciones de la realidad.

En las últimas décadas ha ido apareciendo una nueva manera de ver o de encarar la realidad; una noción de inestabilidad no mecánica que se ha denominado **Caos**: concepto que en vez de referirse solo a lo inestable, desordenado e imprevisto puede incluir también la posibilidad de ley de la naturaleza. Es decir, que la noción de caos puede llevar a una nueva coherencia, a una ciencia que no solo habla de leyes, sino como dice Prigogine, “también de sucesos, que no esté condenada a negar la emergencia de lo nuevo y por consiguiente, a su propia actividad creadora”. Principio teórico que nos abre en el arte enormes posibilidades, que entre otras cosas ya habían sido intuitas al pensar en sistemas inestables y contradictorios. Lo que parecía imposible en la ciencia que es la “inestabilidad” y la “irreversibilidad” ahora parece que se constituyen como principio básico de una nueva ciencia. Sabemos que esos conceptos en la “otra realidad” que es el arte, son nuestro juego de cada día, pero ver que lo que se hacía dentro de la fantasía e irrealidad en la mente del

artista puede ser pensado y racionalizado en la ciencia, eso es algo inesperado, y ¡nos cae de perlas! Para los físicos es un cambio de perspectiva, para los dramaturgos una corrección o verificación de las miras. Prigogine añade: “Es verdaderamente notable que la descripción fundamental aceptada hoy en física se hace en términos de sistemas inestables”.

Desde los años setenta físicos, matemáticos, biólogos y químicos trabajan incesantemente en sus laboratorios ayudados por los cada vez más poderosos y sofisticados ordenadores para poder descubrir más “orden” en el caos.

La teoría del caos aparece como la tercera gran revolución científica de nuestro tiempo, después de la teoría de la relatividad y de los desconcertantes planteamientos de la mecánica cuántica. Puede afirmarse que donde comienza el caos se detiene la ciencia clásica.

Esta teoría que rompe con la física newtoniana elimina la utopía de una predecibilidad determinista, y se basa en el resultado de múltiples experimentos en los que se reconoce que las diferencias mínimas al “comienzo” (la entrada) de cualquier proceso observable, pueden llevar rápidamente a diferencias considerables a la “salida”. Este principio se ha bautizado por Lorena como la **dependencia sensitiva de las condiciones iniciales**.

Se le ha llamado también el **efecto mariposa**: “El aleteo de una mariposa hoy en Pekín engendra en el aire movimientos que pueden transformarse en una tempestad al mes siguiente en Nueva York”³.

El tratar de descubrir o desentrañar este principio en las relaciones humanas, que era lo que buscábamos

² Obra citada en la bibliografía

³ Tomado de “La théorie du Chaos”. James Gleick

en nuestro montaje, nos llevó a estructurar el desarrollo de los acontecimientos hacia la **turbulencia** como fenómeno de “salida” de una situación dada.

En la ciencia, como en la vida (y por tanto el arte), uno sabe muy bien que una sucesión de acontecimientos puede llevar a un punto crítico en el cual una pequeña perturbación inicial se transforma en un suceso de proporciones gigantescas. Este principio nuevo y revolucionario en la ciencia ya se conocía en el viejo folclor de nuestros pueblos, como en esta canción:

A falta de un clavo se perdió la herradura
A falta de la herradura se perdió el caballo
A falta del caballo se perdió el caballero
A falta del caballero se perdió la batalla
A falta de la batalla se perdió el reino⁴.

Sobre la geometría fractal

Otro de los aspectos más atractivos de las matemáticas del siglo XX que nos llenó de expectativas y curiosidad por conocer sus principios, fue el de la llamada Geometría Fractal.

De esta suerte, desde que empezamos a trabajar en “De Caos...” nos procuramos toda la bibliografía que pudimos conseguir, así como conferencias y charlas de especialistas en esta materia.

Ya desde 1975 Benoît Mandelbrot, master en aeronáutica y doctor en matemáticas de la

universidad de París, sorprendió al mundo de sus colegas con la “Geometría fractal de la naturaleza”. Denominó fractales (del latín *Fractus*, irregular o ruptura) al conjunto de formas que por un proceso de repetición se caracterizan, según él, “por no ser diferenciables, poseer detalles a toda escala, por tener longitud infinita, y por exhibir dimensión fraccional”⁵. Conjuntos y características que encontró al abordar diferentes fenómenos y formas de la naturaleza que no pueden ser medidas con los procedimientos normales de la geometría euclidiana o de las matemáticas tradicionales, sino con los recursos de los ordenadores electrónicos, es decir, los computadores. Las esferas, las montañas no son conos, las costas no son líneas y círculos como la corteza de un árbol no es plana ni un rayo viaja en línea recta. La naturaleza no solamente exhibe un grado mayor sino también un nivel diferente de complejidad”⁶.

Más rápidamente las investigaciones y los planteamientos de Mandelbrot se extendieron a múltiples disciplinas tanto en el campo universitario teórico como en el de los laboratorios de muy diferentes materias, tales como la electromecánica, la geografía, la cosmología, la biología y los múltiples sistemas de comunicación. Estas ideas innovadoras, fueron a dar a manos de artistas plásticos y por supuesto a las nuestras, los dramaturgos que estamos a la caza de descubrir estructuras y sistemas que correspondan a los complejos e inexplicables sistemas de las relaciones humanas.

Los conjuntos fractales, vinieron a demostrar que se pueden cotejar con los más sorprendentes fenómenos de la naturaleza como por ejemplo, la

⁴De la canción folclórica “Faute de Cloe” citada por Norbert Wiener en “Non linear prediction and dynamics”. Wiener es precursor de la teoría del caos.

⁵Mandelbrot, Benoît. “Los objetos fractales”. Tusquets Editores. Barcelona. 2000

⁶Mandelbrot, Benoît. Obra cit.



Foto: cortesía Teatro La Candelaria.

distribución de los anillos de Saturno, la fluctuación de los precios del algodón a partir del siglo pasado, la variación de las aguas del Nilo desde hace 2.000 años, o la coincidencia con la distribución de las estrellas y galaxias del universo.

Con la ayuda del concepto de los fractales se pudo empezar a pensar en medir lo inmedible, como el contorno de las nubes o las siluetas de las costas de los mares.

Para nuestro caso la apertura hacia la búsqueda de soluciones que nos permitan relacionar elementos aparentemente visibles y caóticos, pero que contienen en su estructura interna, como en todos los fenómenos de la naturaleza, elementos repetibles, no lineales, que tienden a una intrincada red de detalles auto similares al infinito, las posibilidades de crear una relativa forma real coherente.

Aunque en las artes plásticas encontramos aplicaciones muy afortunadas y sorprendentes, sobre todo en el caso de la pintura de Escher, procuramos en nuestros procesos de trabajo, especialmente en los planteamientos finales de la puesta en escena, no aplicar esquemáticamente las enseñanzas de los conjuntos fractales sino más bien dejar que su influencia nos inspirara para lograr conceptos más atrevidos y romper con los dogmas de unidad y finitud de la técnica tradicional aristotélica.

Se trata entonces, de voltear la mirada hacia la propia naturaleza que nos sorprende cada vez más con su capacidad “creadora” y no quedarse atento a las sabias enseñanzas de la teoría estética ortodoxa de muchos de nuestros cánones, tanto del presente como del pasado.

Como el propio Escher lo apunta: “manteniendo alerta mi mirada frente a los enigmas del mundo (...)

entro en contacto en cierto modo, con el dominio de las matemáticas. Aunque no dispongo de una formación en las ciencias exactas ni de conocimientos especializados, a menudo me siento más próximo a las matemáticas que a mis colegas de profesión...”⁷.

Sobre la aplicación o mejor, sobre cómo nos inspiró el conocimiento de estas teorías fractales sobre todo en “De Caos & Deca caos”, hablamos en el primer capítulo del volumen III de Teoría y práctica del teatro en el que relatamos con más detalles cómo construimos la estructura dramática de la obra a partir de diez acontecimientos o escenas independientes unas de otras pero que, para no caer en una división fragmentada sino en un “conjunto fractal”, cada escena, que a pesar de su autonomía contiene elementos de repetición, posee estructuras internas de infinitud y el acontecimiento se desarrolla en el tiempo hacia una repentina turbulencia. Además, para diferenciarse de la fragmentación hay un hilo conductor de carácter temático y no narrativo que es lo que le da la coherencia interna a la dramaturgia del conjunto.

En búsqueda de una definición de la energía

En el más reciente trabajo de creación colectiva que hemos realizado, “Nayra”, partimos de una vieja preocupación en el grupo: buscar o investigar las misteriosas relaciones entre la escena y el público. Intuimos como actores, que al salir a escena se crea una corriente, o mejor corrientes invisibles de “energía” entre el espectador y el actor, a veces positivas a veces negativas. Estas experiencias y

sensaciones son comentadas entre bambalinas al final de las funciones o en los análisis que se hacen como balance al final de las temporadas. ¡Qué bueno sería! que lo que a duras penas y casi a ciegas manejamos con la intuición, se pudiera explorar e investigar con la ayuda de conocedores de esta materia: la **energía**.

Programamos entonces, lecturas, conferencias y disertaciones con profesores de física y matemáticas de algunas universidades que fueron aclarando ese arcano que es el concepto de energía en la ciencia contemporánea. Según la Teoría de la relatividad, de Einstein, de que Energía es la masa por la velocidad al cuadrado ($E=mc^2$)⁸ cuya aparente simplicidad encierra una profunda y complicadísima concepción del espacio-tiempo (el crono-topo) pero que nunca nos define categóricamente esa “energía” como algo tangible para los profanos, sino que nos arrastra a terrenos cada vez más complejos, casi incomprensibles, que como el mismo Einstein decía: “Si se quiere concebir el universo hay que comenzar por aceptar que es inconcebible”, o por ejemplo, la famosa contribución del genial Borges a estos terrenos de la incomprensión del concepto del tiempo cuando dice: “El tiempo es como un río que me arrastra, pero yo soy el río, es como un tigre que me destroza pero yo soy el tigre, es como un fuego que me consume pero yo soy el fuego; la vida, desgraciadamente es real, yo desgraciadamente, soy Borges”. De manera que para ampliar nuestra investigación a espacios más accesibles, llamamos en nuestra búsqueda, a otras disciplinas no tradicionales tales como la bionergía, el yoga con sus famosos chacras como centros o fuentes de energía; el Tai-chi con su

⁷ Tomada del libro “Fractales para profanos”. Gustavo Pubiano. U. Nacional de Colombia. Bogotá. 2002. 8. Teoría y práctica del teatro. Ediciones Teatro la Candelaria.

⁸ $E=mc^2$, Energía (E) es igual al producto de la masa (m) por la velocidad de la luz (c) 3×10^8 Km/seg elevada al cuadrado. N del E.

concepto de energía circulatoria o el Feng Shui, de la milenaria tradición china sobre la distribución de la energía en los espacios habitados y, a otros sabedores o conocedores de tradiciones milenarias sobre este fenómeno de la naturaleza, presente siempre en todas nuestras actividades pero siempre invisible.

Encontramos por ejemplo, en las tradiciones más rigurosas y serias de los bailarines de danza contemporánea, que esta energía la llaman *impulso* y la ubican en un lugar impreciso (como en todas estas disciplinas) del plexo solar. El gran revolucionario de la danza contemporánea Merce Cunningham, decía que los movimientos se sitúan en cualquier punto del espacio, se producen en cualquier momento en el tiempo y que **solo** están afectados de una **energía** particular que caracteriza su “impulso”. Y lo más relevante de su propuesta, que nos interesa porque tiene que ver con la **acausalidad** (la incertidumbre y la inmediatez del acontecimiento) es cuando habla de la creación como “un reflejo inmediato o como dictado por un acontecimiento instantáneo”. Lo cual indudablemente nos revela su estrecha relación con la teoría del caos y con el pensamiento de los conjuntos fractales.

Y casi al final de nuestro trabajo en “Nayra” encontramos en un viaje al Amazonas, en un festival cultural de esas remotas regiones de nuestra patria, que en la construcción de las malocas de los Ticuna y los Huitoto, hay un concepto de energía, transmitido durante más de tres mil años, según sus sabedores, muy similar al Feng Shui. En esas construcciones, cuyo verdadero nombre no es maloca sino “casa del conocimiento” se emplean rigurosas reglas de distribución del espacio que buscan controlar la energía de ese recinto ovalado y cónico, sorprendentemente muy semejante como dijimos a las del Feng Shui que también alegan dos o tres milenios de tradición. Se

trata de “crear” espacios donde impere la energía positiva que facilite los rituales y la comunicación con fuerzas superiores o subterráneas para beneficio de la comunidad.

Procuramos aplicar estos mismos principios en la construcción del espacio teatral de la obra que había resultado de las múltiples improvisaciones y que “intuitivamente” casi correspondía a las reglas y parámetros del Feng shui o a las de las tradiciones de nuestros indígenas del Amazonas. Sólo tuvimos que hacer algunas pequeñas correcciones y nos resultó un gran espacio que comprendía la escena y el público en un octágono (figura que también encontramos en las tradiciones budistas tibetanas con el nombre de “mandalas”), como un inmenso útero “contenedor” de las acciones o mitos que conformaban la materia dramática de la pieza. Era un contenedor o vaso invertido del proceso de relaciones escena-público que al experimentarlo con el público nos dio, para sorpresa nuestra y **del mismo público** magníficos resultados. Estas apreciaciones son muy difíciles de constatar con criterios o parámetros racionales que poseemos, pero sí con la creencia en nuestra sensibilidad y la que depositamos en las reacciones de nuestro público.

De manera pues, que estas exploraciones o coqueteo con la energía influyera, o mejor nos inspirara, en tres aspectos de la creación artística de “Nayra”. El relativo al planteamiento inicial de buscar la presencia de esa fuerza intangible que emana del actor hacia el público y viceversa; es decir, la que recibe el actor y la que le viene del espectador; la que se refiere al plano específico de la actuación en sí, y el tercer aspecto con el que obtuvimos resultados, para nosotros sorprendentes, el relativo al espacio-tiempo físico de la representación, aspecto que tuvo que ver más con los sabedores de conocimientos no académicos, como el que obtuvimos

con el Feng Shui, pero sobre todo, con todos los aportes que alcanzamos estudiando las “reglas y rituales” de la construcción de las malocas de los Huitoto y Ticuna del Amazonas.

Tenemos que reconocer nuestro agradecimiento, en cuanto al segundo aspecto, es decir al de la energía en el campo de la actuación, a las enseñanzas del Tai-Chi impartidas al grupo durante tres años por el maestro chino Liu Quigxun.

La expedición por la física cuántica

Este es un cuarto capítulo de las ciencias contemporáneas con el que desde hace algún tiempo hemos estado incursionando siempre, como hemos dicho, con la ayuda de profesores e investigadores, pero también con los materiales de divulgación científica que han caído en nuestras manos. Aunque algunos aspectos de esta materia, la física cuántica, nos han servido en la aplicación o mejor, en la influencia de la práctica artística, como los relativos a la incertidumbre, al azar y la contingencia, tenemos que reconocer que todavía la parte fundamental de esta disciplina, por lo difícil y complejo de su conocimiento, no la hemos podido disfrutar plenamente ni en la práctica de las improvisaciones ni en el desarrollo de la creación de las dramaturgias; o si lo hemos hecho ha sido por pura intuición; de manera que el estudio de esta materia nos ha servido, por el momento, para constatar que hay una especie de relación tácita entre el conocimiento intuitivo y el racional o científico.

Pero hagamos una breve descripción de lo que hasta ahora sabemos de la física cuántica.

Desde hace unos cien años Max Planck descubrió las bases de la física cuántica y para celebrar este acontecimiento en el año 2000 la Universidad Complutense de Madrid organizó un encuentro al que acudieron físicos de diversos países cuyas ponencias fueron publicadas en una excelente recopilación de la cual⁹, me he valido para hacer esta exposición, y de otros textos que cito en la bibliografía.

El 14 de diciembre de 1900 Max presentó en Berlín “la ley de la radiación del cuerpo negro” con la que sentó las bases de la física cuántica, que habría de revolucionar totalmente el pensamiento del siglo XX.

Su hipótesis era que la luz, como una onda electromagnética intercambiaba energía con la materia de modo discontinuo, en paquetes cuyo valor era el producto de la vibración de la luz, por la llamada constante de Plank: νh , donde “ ν ” es la vibración y “ h ” la constante.

Esta radiación, planteó, es evidente en el vacío existente en la cavidad, o punto negro, de los átomos. La confirmación de la existencia del vacío en lo más profundo de la materia en la cual se llevan a cabo múltiples fenómenos de radiación dio pie a una interminable polémica en la que juegan un papel determinante los más destacados científicos de nuestro tiempo como Einstein, Born, Heisenberg, Dirac y muchos otros que aprobando unas veces y reprobando otras, lograron hasta el día de hoy, dar cuerpo a una teoría a la que le deben cambios sustanciales todas las disciplinas del conocimiento humano.

Por ejemplo, Einstein y Stern probaron que en este famoso punto cero existe una energía que es la

⁹ “Física cuántica”. Universidad Complutense de Madrid. 2002. Las ponencias que más utilicé fueron: “Más allá de la física cuántica” de Michael Talbot; “Física Cuántica para filósofos”. Alberto Clemente de la Torre



Foto: cortesía Teatro La Candelaria.

responsable de la aparición de múltiples y desconcertantes fenómenos.

Hoy se sostiene que el mundo está hecho de campos de materia cuyos *cuantos* (paquetes) se llaman fermiones y de campos de fuerza, los fotones y los gluones entre otros, cuyos *cuantos* se han denominado bosones, nombres derivados de sus descubridores los físicos Fermi y Bose.

En resumidas cuentas hoy debemos tener como cierto que el espacio vacío está **muy** lleno: “es la sede frenética de rapidísimos procesos cuánticos y donde parece no haber nada, ocurren muchas cosas”¹⁰.

Esta constatación del vacío, que ya Lucrecio hace dos mil años había “descubierto” y lo había llamado *clinamen* prediciendo con ello la necesidad de que las mínimas partículas de la materia, los átomos, deben caer en el vacío, nos abre tanto a científicos como a los creadores del arte un camino extraordinario en la investigación de nuestras relaciones con la naturaleza. En 1927, Heisenberg a partir de la noción de la energía del vacío, plantea su famoso **principio de incertidumbre** que casi echando por tierra la inexorable ley de la conservación de la energía, nos demuestra cómo esas ínfimas partículas como los fotones, aparecen y desaparecen caprichosamente sin causa conocida (por ahora) al interior de ese punto

¹⁰ Tomado del artículo “La mecánica cuántica y el espacio vacío” de Antonio Fernández Rañada

cero o energía del vacío, incertidumbre que nos habla de cómo ahora las leyes fundamentales expresan posibilidades, no certidumbres”¹¹.

Ello es lo que abre paso al azar, a la contingencia, al dominio de lo irreal en una nueva concepción de la realidad y vemos aparecer en la novela, en el cine y en el teatro este factor como, si no determinante, por lo menos poderoso aliado de las estructuras más interesantes de las artes de la representación contemporánea.

Muchos son los casos que podemos citar, hablaré sólo de algunos: el de uno de los narradores más importantes de las letras norteamericanas, Paul Auster, que utiliza este principio como básico en sus maravillosas novelas, por ejemplo en la “Noche del oráculo”¹², cuando el protagonista de la novela, que a su vez es un novelista desesperado, toma como modelo narrativo un argumento de Dashiell Hammet en el que un hombre abandona la vida que lleva y desaparece de pronto a partir de un accidente inusitado: un día andando por la calle, una viga se desploma desde el décimo piso de un edificio y casi, por centímetros, le destroza la cabeza; en ese instante cae en cuenta que el mundo no es tan ordenado y racional como creía. Este pensamiento le hace cambiar su vida y de allí nace una nueva novela.

De esta noción, también hacen estupendos guiones de cine de vanguardia, como “Magnolia” de Paul Thomas Anderson o “Amores perros” de Alejandro González Iñárritu, “Como un barril de pólvora” de Goran Paskaljevic que entre otras cosas, era una obra de teatro, y últimamente “Reconstrucción” del joven director danés, Crithoffer Boe solo para citar algunos.

Dice Auster, “es el azar quien gobierna el mundo. Lo aleatorio nos acecha todos los días de nuestra vida; una vida de la que se nos puede privar en cualquier momento, con o sin razón aparente”¹³.

Esta nueva manera de ver la realidad nos dio pie para poder tramar que es eso la esencia de nuestra obra, una “trama” la estructura basada en entrecruces, azares, incertidumbre, desconciertos, ya que la materia de nuestra existencia no es sino, como dice Shakespeare, el trastabillar de un loco por la escena.

Para terminar este recuento de nuestras experiencias de acercamiento y colaboración con algunas disciplinas, debo referirme a la importante influencia que tuvo en nuestros dos últimos trabajos, “De Caos & Deca Caos” y “Nayra”, la presencia de la psicoanalista Martha Cecilia Vélez¹⁴, profesora de la Universidad de Antioquia quien nos introdujo al estudio de Carl G. Jung en lo referente a sus teorías del arquetipo y posteriormente, sobre todo en “Nayra”, al conocimiento de la sincronicidad¹⁵.

La teoría de Jung de que el arquetipo es ese espacio de “lo inconsciente” para nosotros muy relacionado con la energía donde se originan determinaciones de la conducta individual y donde “nacen” también los fenómenos relativos a la **mitopoiesis**, esto es, al origen de los mitos y las fantasías, descubrimiento que para nuestro proceso de trabajo fue de vital importancia, y luego en las improvisaciones y planteamientos de la estructura caótica de “Nayra”, reconocer que no solamente obramos bajo el influjo del arquetipo individual sino que podemos también, considerar un “arquetipo colectivo”¹⁶.

¹¹ Prigogin, Ilya. “Las leyes del caos”.

¹² En su novela “La noche del oráculo”. Cit. en la bibliografía. ¹³ Ibidem.

¹⁴ Vélez, Martha C. “Los hijos de la gran diosa”. Ed. U. de Antioquia. 1999

¹⁵ “La Sincronicidad”. Carl G. Jung, citado en la bibliografía.

¹⁶ “Los arquetipos y lo inconsciente colectivo”. Carl Jung. Ed. Trotta. Madrid.

Estas teorías de Jung, como es de suponerse, nos cayeron muy oportunamente como sustentación de la creación colectiva porque muchas de las mejores ocurrencias artísticas nos vienen de una memoria resultante no solo de nuestra convivencia como conjunto casi cuarenta años sino como expresión de una memoria colectiva social. Por eso buscamos en el subtítulo de la obra "Nayra" rendir un reconocimiento a esa "memoria".

Encontramos además que Jung trabajó largo tiempo con el famoso físico austriaco Wolfgang Pauli, premio Nobel por sus contribuciones al desarrollo de la física cuántica.

Entre los dos se propusieron estudiar una serie de fenómenos, cuya explicación racional no admite ser tenida en cuenta por la ciencia tradicional; casos que en general se descartan del análisis científico por inexplicables, pues en ellos juega un papel muy importante la casualidad, el azar y la contingencia. Del estudio y el análisis de muchos casos de esta índole¹⁷, que aunque no cabían en los planes de la ciencia seria, que exige pruebas y sobre todo leyes contundentes, merecía la pena formar un corpus de trabajo, y de él una teoría, que denominaron **sincronicidad**. Estos estudios vinieron a corroborar nuestras pesquisas en cuanto a la incertidumbre, lo fortuito y sobre todo, la casualidad como elemento forjador de la trama de estructuras complejas, donde la novedad es su característica, no lineales, como era precisamente el caso de la dramaturgia de "Nayra".

Teniendo en cuenta que en última instancia el artista trabaja en el campo de la creación y que en estos procesos de invención la **información** así como en la ciencia, juegan un papel casi determinante

debemos reconocer que en los avances más destacados de la física cuántica este aspecto de la información aparece como una **necesidad** urgente en el desarrollo del arte en el mundo contemporáneo.

Hoy, como anotamos anteriormente, el saber científico, por su lado, llega a encontrarse en los mismos caminos que por otras vertientes recorrieron durante milenios los exploradores del saber narrativo, llamémoslo esotérico o no científico. Y que en este encuentro hay un punto de coincidencia que es precisamente este terreno de la información. Para el conocimiento o la comprensión del universo el artista tiene que reconocer el enorme aporte de la sabiduría ancestral en lo relativo, por ejemplo, a la necesidad de conservar la naturaleza, hoy en día en peligrosa destrucción, así como los asombrosos descubrimientos de la física cuántica en relación con la ecología.

La teoría cuántica modifica profundamente nuestra comprensión de nosotros mismos y de nuestro rol en el universo; además, es capaz de transformar la forma en que pensamos.

Eminentes físicos contemporáneos reconocen que el inmenso tejido del cosmos no está hecho, como se pensaba, de masa o de energía sino, más bien de información. Edward Fredkin, físico del MIT (Massachusetts Institute of Technology) nos propone "un universo infinitamente interconectado, en el cual está implícita la idea de que la sustancia última de la realidad es la información".

En miles de fenómenos que no encuentran una explicación satisfactoria en las teorías de las ciencias tradicionales se constata la presencia de lo casual, de

¹⁷ Como el muy conocido del "escarabajo dorado" que Jung le relató a Pauli, en el que mientras una paciente le describe un sueño sobre un escarabajo, en ese mismo instante se sienten los golpes en la ventana de un escarabajo dorado exactamente igual al del sueño

la inexplicable comunicación a velocidades superiores a la de la luz o, contradiciendo la inexorable ley de la flecha del tiempo, el conocimiento de datos del futuro, o de la capacidad creadora de la naturaleza en contravía total con las leyes del evolucionismo. Como es el famoso caso, entre muchos otros, del insecto del Amazonas, el *Laternalia servillei*,¹⁸ el cual tiene grabado en su lomo de 10 centímetros un dibujo perfecto de un caimán con asombrosos detalles para protegerlo de sus depredadores. ¿Quién la hizo y cómo aparece esta obra maestra de la aparente espontaneidad creadora de la madre naturaleza? Allí tenemos que reconocer que tanto la ciencia como el arte, hoy en día, necesitan incorporar a sus procesos creativos nociones en las que los mecanismos de evolución no están limitados por el transcurso del tiempo y que en ellos puede entrar a actuar la presencia del futuro. Estos valores son más aceptados en el arte, porque generalmente en el pasado lo han sido, que en el cerrado campo de las academias, pero ya hoy nos encontramos en un posible campo de mutuo intercambio, tal como lo está proponiendo la nueva disciplina de la **heurística** que, como dijimos en un comienzo, se ocupa precisamente de los procesos de invención en la ciencia y el arte, procesos en los cuales es innegable el papel que cumple la información.

He procurado hacer una sucinta exposición de nuestra experiencia como artistas al entrar en relación con las ciencias físicas, tanto con las tradiciones como con las convencionales, o como las

denominan los postmodernistas el saber científico y el saber narrativo; espero que el lector sabrá entender y disculpar las fallas o carencias, ya que se trata de un difícil terreno, pero más que tratar este problema de heurística como una juiciosa exposición, lo que he pretendido es hacer un informe que espero sea para beneficio de nuestros colegas dramaturgos y para aquellos que quieran encarar estas reflexiones con mucha más penetración y sentido del futuro.

Bibliografía

1. Auster, Paul. La noche del oráculo. Ed. Anagrama. Barcelona. 2005
2. Clemente de la Torre, Alberto. Cuántica para filósofos. Fondo de Cultura Económica. 2000
3. Física cuántica. Universidad Complutense de Madrid, 2002.
4. Gleick, James. Teoría del caos. Ed. Flammarión. Paris. 1989
5. Mandelbrot, Benoit. Los objetos fractales. Tusquets ed. Barcelona. 2000
6. Pavis, Patrice. El teatro y su recepción. Uneac. Casa de las Americas. 1994
7. Prigogine, Ilya. Las leyes del caos. Biblioteca de bolsillo. España. 1999

¹⁸Relatado por Lyall Watson en su libro "Lifetide"

De Caos & Deca Caos

Fragmento

LA VIEJAYEYE

LA VIEJA SE PASEA POR EL SALÓN CON LOS MUEBLES CUBIERTOS. SE SIENTA EN UNA POLTRONA. AL FONDO, EL CRIADO MIRA AL VACÍO. SE ESCUCHA UNA MÚSICA ROMÁNTICA. SUENA EL TELÉFONO Y EL MAYORDOMO RESPONDE EN VOZ BAJA.

MAYORDOMO: ¡Aló! ¿Ah? ¿Con quién? ¿Con quién? (GRITA) ¿Que con quién hablo? Hable un poco más duro, es que no escucho bien. (SE DA CUENTA CON QUIEN HABLA) Sí, señor, perdone, joven. ¿Cómo? La señora... bien. ¿La casa? No, no quiso mandar a arreglar las goteras. Voy a ver cómo hago. (DIRIGIÉNDOSE A LA SEÑORA) Señora... es su hijo, de Miami.

SEÑORA: No estoy.

MAYORDOMO: (AL TELÉFONO) Dice que no está.

SEÑORA: Así no es, Agustín. Dígale que sí estoy pero que no quiero pasar. Que no me moleste.

MAYORDOMO: (AL TELÉFONO) Dice que sí esta pero que no quiere pasar. Que no la moleste. (A LA SEÑORA) Señora, el joven dice que por favor pase, que es muy urgente.

SEÑORA: (SE LEVANTA CON DIFICULTAD) ¿Aló? Sí, yo estoy muy bien... ¿Y ustedes cómo están? No, yo no necesito nada. ¿Qué? ¿Para dónde? De aquí no me voy para ninguna parte. Aquí nació. Aquí nació mi madre y mi abuelo. Aquí nacieron ustedes, de aquí me sacan pero para el cementerio.

INTEMPESTIVAMENTE CAMBIA LA VOZ. EL HIJO EN LA OTRA LÍNEA LE PONE AL BISNIETO AL TELÉFONO. SE AGACHA Y HABLA A MEDIA LENGUA.

SEÑORA: Hola mi bebé. Mi niño consentido. Mi cūchicuchi. ¿Quién es la "abela" linda del bebé, ah? ¡Eso! ¡Eso! ¿Quién es el bebé lindo de la "bela"? ¡Eso! (CANTA) "A la muñeca le falta la patica" (SE ENDEREZA Y CAMBIA LA VOZ) ¡Ya le dije que no y no! Yo no voy a firmar nada de eso. Yo no necesito nada de ustedes. Nosotros hemos sido gente... ¡Déjeme hablar, carajo! (VUELVE AL TONO INFANTIL) Ay, mi bebé, mi preciosura, mi cūchicuchi. Tín marín de do pingüé, cūcara mácara titire fué... (CAMBIA LA VOZ) ¡No, no y no! Ustedes no entienden nada. ¡Basta! (CUELGA. QUEDA VISIBLEMENTE PERTURBADA. EL MAYORDOMO INTENTA AYUDARLA PERO ELLA LO RECHAZA) Agustín, tráigame agua.

MAYORDOMO: (PREOCUPADO) ¿Señora... le traigo sus pastillas?

SEÑORA: Dije agua. (AGUSTÍN VA POR AGUA. ELLA LO DETIENE)

No... mejor no me traiga nada. (ELLA SE SIENTA EN SU SILLÓN)

UNA MUJER QUE HA SIDO EL AMA DE LLAVES DE LA CASA DURANTE VEINTIDOS AÑOS, SALE CON UNA PESADA MALETA. ATRAVIESA EL ESCENARIO.

SEÑORA: (A LA MUJER) Entonces, ¿se va?

AMA: Sí, señora, usted sabe que no puedo permanecer un día más...

SEÑORA: Nadie le está preguntando nada.

AMA: Si de mí dependiera, yo me quedaría con usted, pero...

SEÑORA: (REMEDIÁNDOLA) Si de mí dependiera, yo me quedaría con usted.

AMA: Señora, se me parte el alma.

SEÑORA: Es mejor que no se le parta nada. (SEÑALANDO LA MALETA CON EL BASTÓN) Abra esa maleta.

AMA: Señora...

SEÑORA: ¡Abra la maleta! (LA MUJER LA ABRE, OFENDIDA. LA SEÑORA REVUELCA LA MALETA CON EL BASTÓN) ¿Y ese abrigo?

AMA: Señora, usted misma me lo regaló, pero si desea puedo devolvérselo.

SEÑORA: No, puede llevárselo. (PARA SÍ) Astracán legítimo.

AMA: ¿La señora desea ver algo más?

SEÑORA: No, cierre la maleta y váyase.

AMA: (CIERRA LA MALETA) Mi hija estudia en la universidad.

SEÑORA: Ya le dije. (ASOMBRADA) ¿En la qué? Nadie le está preguntando nada. A mí no me importa lo que estudie o deje de estudiar su hija. ¡Váyase! (GOLPEA LA MALETA Y GRITA)

AMA: (CONTINUA SOBRE EL PARLAMENTO DE LA SEÑORA) ...en la universidad y es por eso que no puedo permanecer un día más en esta

casa, ya son ocho meses que usted no me cancela. Estudia matemáticas y va a seguir aunque a usted no le importe. (LAS DOS MUJERES DISCUTEN SIMULTÁNEAMENTE. LA SEÑORA GOLPEA LA MALETA. EL AMA TRATA DE SALIR PERO SE DETIENE.)

AMA: (SACANDO UNA CARTA) Señora...

SEÑORA ¿Y ahora qué?

AMA: No sé si será mucha molestia pedirle que me firme ésta recomendación. (LE ALCANZA UNA CARTA. TIMBRA EL TELÉFONO)

SEÑORA: No conteste Agustín. (RECIBE LA CARTA MIENTRAS EL TELÉFONO SUENA INSISTENTEMENTE)

MAYORDOMO: Pero señora, puede ser su hijo.

SEÑORA: Ya le dije que no estoy. (EL MAYORDOMO LEVANTA LA BOCINA Y CUELGA. ELLA LEE) La recomiendo muy especialmente para el trabajo de ama de llaves, como una persona fiel, ¿leal? (MIRANDO A LA MUJER) ...honorable y excelente trabajadora.

AMA: Si la señora no esta de acuerdo, podemos redactar otra y...

SEÑORA: No, no, no. No te preocupes, yo te firmo lo que quieras. (FIRMA. EL TELÉFONO TIMBRA DE NUEVO)

MAYORDOMO: Señora, es su hijo nuevamente.

SEÑORA: Ya le dije que no estoy.

MAYORDOMO: (AL TELÉFONO) Dice que no está. Es que está malgeniada... Usted sabe cómo es

ella... ¿Cómo? Tranquilo joven, yo lo llamo después. Sí, sí, no se preocupe, yo lo llamo después. (EL AMA DE LLAVES SE RETIRA MUY LENTAMENTE. DE REPENTE, ANTES DE SALIR SE DOBLA UN PIE, SE REPONE Y SALE)

SEÑORA: (AL MAYORDOMO) ¿Agustín, usted también quiere irse?

MAYORDOMO: No, señora. Yo no me voy a ir de aquí.

SEÑORA: Porque si quiere puede hacerlo.

MAYORDOMO: ¡Señora! Yo no me voy a ir.

SEÑORA: Tráigame el abrigo. (MIRA A SU

ALREDEDOR) No, ese no. El otro. No, no, no... Mejor no me traiga nada. (SE SIENTA EN SU SILLA) Agustín, ponga mi canción. (SUENA UNA VIEJA CANCIÓN DE CARUSSO) Agustín... sáqueme a bailar.

MAYORDOMO: Señora, pero yo la respeto mucho... Yo no podría.

SEÑORA: Sáqueme a bailar.

EL MAYORDOMO CON MUCHA TIMIDEZ BAILA CON LA SEÑORA. ELLA SUBITAMENTE LO RETIRA, SE SONRÍE Y CONTINÚAN BAILANDO. LA MÚSICA SUBE Y DE PRONTO SE DETIENE. LA PAREJA QUEDA ESTÁTICA COMO PARA UNA FOTOGRAFÍA.

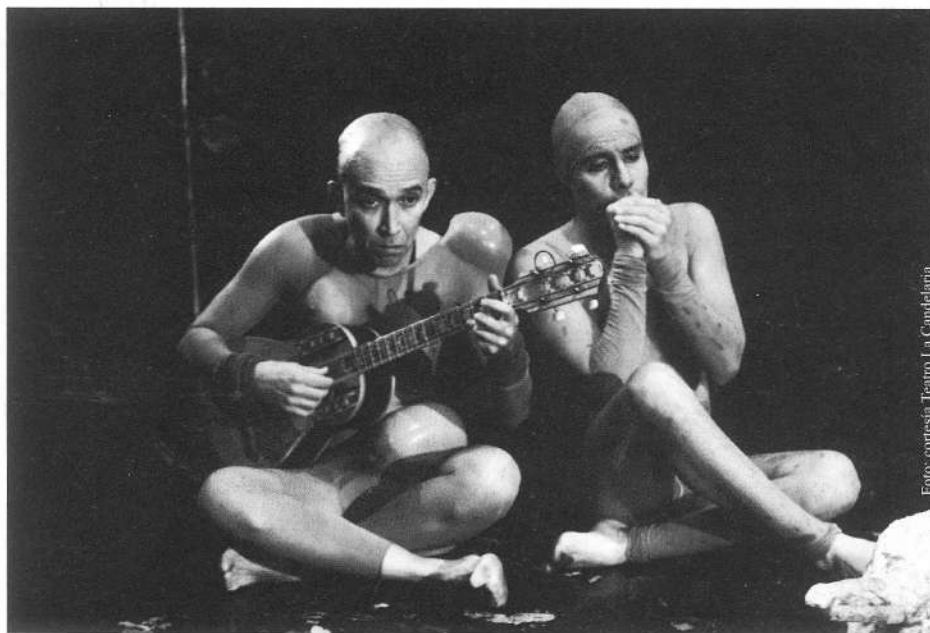


Foto: cortesía Teatro La Candelaria.

EL ÁNIMA SOLA

*Del programa narrativo a la situación teatral
Heterodoxias analíticas*

THAMER ARANA GRAJALES*

Obras: "El Ánima sola" Foto: Sandra Zea.

*Maestro en Arte Dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia; Candidato a Doctor en Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona; Profesor Titular del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia, Comisionado de Conaces en la Sub Sala de Artes.

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis semiótico del texto narrativo EL ÁNIMA SOLA, contrastado con el análisis de la obra teatral del Maestro Enrique Buenaventura. El cual se encuentra dividido en dos partes principales tituladas, así: la primera, *El ánimo sola, del programa narrativo a la situación teatral. Heterodoxias analíticas*, donde se evidencia la construcción literaria del cuento y se notan aquellos elementos que se vuelven fundamentales al momento de una dramatización. La segunda, *Aproximación analítica a la versión teatral de El ánimo sola, de Enrique Buenaventura*, considerando el análisis que el propio autor hace del texto y de la versión teatral del Teatro El Taller, apunta a determinar cómo los interrogantes del texto y las consideraciones analíticas del dramaturgo, son resueltas en la versión teatral.

Abstract

The follow article carried out an semiotic analysis to the narrative text EL ANIMA SOLA contrasted with the analysis from the theatrical play by Enrique Buenaventura. This is divided in two titled main parts: the first one, *El anima sola, from the narrative program to the theatrical situation. analytic heterodoxies*, where the literary construction of the story is evidenced and its elements are noticed that become fundamental, to the moment of a dramatization. The second analytic *approach to the Enrique Buenaventura's theatrical version of El anima sola*, considering the analysis that the own author makes from the text and of the theatrical version made by the theater "El Taller", points to determine how the queries to the text and the playwright's analytic considerations, they are solved in the theatrical version.

PALABRAS CLAVES: Tomás Carrasquilla, Enrique Buenaventura, dramaturgia de textos narrativos, análisis semiótico de textos.

KEY WORDS: Tomás Carrasquilla, Enrique Buenaventura, playwrighting from narrative texts, Text's Semiotic Analysis.

1. EL ÁNIMA SOLA, DEL PROGRAMA NARRATIVO A LA SITUACIÓN TEATRAL. HETERODOXIAS ANALÍTICAS

Como se puede verificar la teatralidad de cuentos, novelas y relatos se ha constatado principalmente mediante la aparición del estilo directo en la narración, en el que los personajes se relacionan entre sí mediante diálogos y las intervenciones del narrador aparecen como acotaciones y orientaciones, que se semejan a las que se presentan en los textos dramáticos.

Este no es el caso de *El Ánima Sola* por cuanto de una narración que bien puede referir sucesos acaecidos en un período, de por lo menos 150 o 200 años, con una extensión de cuatro hojas; sólo en cuatro cortos momentos se utiliza el llamado estilo directo. Tienen eso sí, estos cortos diálogos una gran importancia, se producen en situaciones cruciales, fundamentales en el desarrollo de la historia y contienen un elemento indispensable en toda situación dramática, un conflicto claro, evidente e incuestionable.

Sin dejar de mencionar los diálogos, se pondrá mayor énfasis en otros aspectos del relato. Se utilizará como herramienta metodológica el *Análisis Semiótico de los Textos* del grupo de Entrevernes¹. La razón es simple: hay, tanto en los relatos como en las obras dramáticas, elementos comunes que permiten el uso de instrumentos semejantes: los personajes, que permiten un acercamiento al estudio de los actantes, como lo ha hecho Anne Ubbersfeld², o la fábula que ha permitido construir un análisis de los sintagmas narrativos, Barthes, Bremond y Grupo de Entrevernes.

Se considerará también el estudio del propio Buenaventura sobre el texto de *El Ánima Sola*, que permite descubrir muchos de los planteamientos y presupuestos teóricos utilizados al emprender la escritura dramática de dicho cuento.

Considerando los instrumentos de análisis empleados se escogió dividir el texto en situaciones, tal como se haría con un texto teatral, lo que supone una división que en su interior conserva una unidad con principio, desarrollo o medio y fin. En el cuento, esta división se acerca mucho más a la segmentación de los programas narrativos de cada personaje o grupo de personajes, tal como la ha caracterizado el grupo de Entrevernes³, y que comporta varios cambios de estado de la relación sujeto-objeto, de forma articulada y jerarquizada, obedeciendo a una regulación lógica, definida siempre por el estado en que culmina la relación al objeto.

La secuencia manejada por el grupo de Entrevernes corresponde a la organización lógica de los enunciados narrativos (y estos corresponden a cambios de un estado "1" a un estado "2". Además, por la forma en que se encuentra construido el relato en este cuento, la división en situaciones se equipara a la noción de programa narrativo del grupo de Entrevernes.

Al realizar la segmentación del relato, el grupo de Entrevernes⁴ separa dos campos: el componente narrativo y el componente descriptivo. Al realizar la división por situaciones se ha encontrado, la existencia de cinco grandes programas narrativos, el del Castellano, el de Timbre de Gloria, el de El Licenciado Reinaldo, el de Flor de Lis y el de El Reino de los Cielos en la Tierra. Todos ellos parecen

¹Grupo de Entrevernes. *Análisis Semiótico de los Textos*. Ed. Cristiandad. Madrid. 1982.p.239

²Ubbersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Cátedra-Universidad de Murcia. Madrid. 1989. P. 223

³Grupo de Entrevernes. *Análisis Semiótico de los Textos*. Ediciones Cristiandad. Madrid. 1982. p.26, 85-86

⁴(Entrevernes. Ob.cit. p. 78-79).

coincidir al inicio, sin embargo, el "Pero" rompe con todos ellos y la culpa completa recae sobre Reinaldo, dando a Flor de Lis en su tumba, el papel de defensora y vengadora de su propia honra. Es notorio el tránsito permanente entre situaciones disfóricas a situaciones eufóricas y al contrario. Hay constantes referencias a códigos culturales, y socio-históricos y a una tradición religiosa cristiana.

1.1. El título⁵

"EL ÁNIMA SOLA. (TRADUCCIÓN LIBRE DEL PUEBLO)"⁶. El nombre del relato refiere figuras de imaginería religiosa, las ánimas del purgatorio en primer lugar y, en particular, una de esas ánimas solitarias en pago de una pesada pena. El artículo definido "El", claramente expresa el género masculino de esta alma. El subtítulo del cuento como lo refiere Enrique Buenaventura⁷ en el estudio sobre el relato en mención, indica la procedencia oral del mismo. Resalta allí las licencias, invenciones y arreglos, de "tejas para arriba", que el autor ha introducido⁸.

Este subtítulo establece el *Discurso-Marco del Relato*. El Grupo de Entrevernes⁹ explica narraciones en las que se construye un relato marco, con un narrador que figura al "yo" de la enunciación del

cuento, es un componente narrativo en el que se inscribe el relato y donde este aparece como objeto comunicado. Donde el narrador aclara su relación frente a la historia referida y la hace ver como una traducción libre del pueblo, según el grupo de Entrevernes. El subtítulo indica, tanto la traducción que del relato ha hecho el pueblo, como la traducción que ha hecho el narrador del relato oral que ha venido contándose por parte del pueblo.

1.2. Situación I: la perpetuación de la estirpe.

"En aquel tiempo..."¹⁰, y en acuerdo con Buenaventura, la frase devela la muy tradicional forma de los cuentos míticos "Había una vez...". Y "...como dicen los Santos Evangelios..."¹¹, no indicaría que en los evangelios se cuente la historia del ánima sola, como que en cierta parte de los evangelios, la forma literaria de inicio de una historia rezaría así: "En aquel tiempo". Esto se puede constatar leyendo algunos versículos del Libro de los Jueces y del libro de los Reyes¹². De forma más precisa en Jueces 15,1 y Jueces 18,1, y de maneras muy semejantes en Jueces 19,1. Reyes II, 20,1. 20,12. 24,1. 6,24. y Reyes I, 18,1. Las dos frases expresarían características del relato marco, ya definido en el subtítulo¹³.

⁵ Se sugiere seguir la división del texto por situaciones que aparece en el Apéndice

⁶ (Carrasquilla, 1958, 563)

⁷ Buenaventura, Enrique. Estudio de El Ánima Sola. Mimeógrafo. Cali. 1988. p.1

⁸ Dice Francisco de Onix en el prólogo al Tomo Segundo de las obras completas de Don Tomás Carrasquilla: "... todos (se refiere a varios de sus relatos) tienen un sentido moral y una intención artística; muchos ocurren "de tejas para arriba", como se titularon cuando fueron coleccionados, o sea, en la frontera entre este mundo y el otro "toldo"; en todos ellos está, pues, la realidad transfigurada, transfiguraciones para las que, según su propio decir, Carrasquilla era muy baquiano". CARRASQUILLA, Tomás. Op. cit. Prólogo de Francisco de Onix. P.xvi.

⁹ GRUPO DE ENTREVERNES. Análisis Semiótico de los Textos. Madrid: Cristiandad, 1982. P.88.

¹⁰ Carrasquilla. Ob.cit. 1958, 563

¹¹ Ibid. P.563

¹² La Biblia. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972. Muy interesante sería hacer esta constatación en la Biblioteca del cuarto piso, en la Biblia o Biblias que el propio Carrasquilla haya leído.

¹³ En el Análisis Semiótico de Textos. (Grupo de Entrevernes, Ob.Cit.)

Consideradas las dos frases, el modelo de narración se acerca a otro que sobre un asunto de imaginería popular religiosa y tradición oral había escrito Don Tomas Carrasquilla, se trata del cuento *En la Diestra de Dios Padre*, con el subtítulo ("relato de la seña Ruperta"). Se está frente a otro cuento de tradición oral y popular, traducido del pueblo por el baquiano narrador, que sustituye al "yo" del autor.

En el párrafo "... hubo una estirpe que llenó el universo con su fama" se encuentra una de las características de los "enunciados de estado", definidos por el grupo de Entrevernes¹⁴, y que corresponderían a la unión o desunión de un sujeto en relación con un objeto o atributo. Pueden ser enunciados de estado, el Ser y el Parecer, el Tener o el Carecer, el Saber o el Desconocer, el Poder del relato, la relación y oposición permanente entre abundancia y carencia, entre Tener y Carecer. Lo superlativo de la estirpe en oposición a la reducción a un solo individuo, importante en una sociedad con líneas patriarcales de heredad. Relatado a una sociedad antioqueña proclive a la abundancia de sus vástagos, característica de las sociedades agrarias. Hay una personificación de la muerte, dándole rasgos de envidiosa y con la voluntad de dejar sólo un vástago con vida, procedimiento retórico que tendrá efectos al momento de un cambio de modo narrativo.

Se configuraría una primera secuencia, con disyunciones espaciales, temporales y actoriales¹⁵. Se hace un panorama general de la situación inicial, se produce el primer cambio de estado, cuando la

estirpe se reduce a un vástago para propagarla. En el siguiente segmento: "Con los títulos y privilegios que en él recayeron, vino a ser el castellano..."¹⁶. Se ratifica la característica patriarcal de esta sociedad. Se precisa el primer actor del relato: El Castellano. Y se magnifica su importancia y poder. De universo y feudos como espacio de la estirpe, pasamos a reinos y a espacios de peticiones a Dios. Se vislumbra la contradicción principal del Castellano quien poseyéndolo casi todo, no puede engendrar un hijo que le herede. Se debate entre un poder que posee y un poder que le es negado, independiente de su voluntad. "Como no se los diese bajó a dígitos y, por lo último, a la unidad"¹⁷. Esta frase introduce un elemento significativo en el relato, que se puede denominar el de los cambios paradójicos, en los que hay un cambio, pero el cambio no es el buscado, deseado o lógico. El poderoso mendiga a Dios un hijo. Y adquiere Dios, con la voluntad que le es otorgada en el relato, la función de un actor y un actante¹⁸. Actor cuando el castellano le pide y le suplica un hijo, actante cuando se convierte en oponente, ayudante o destinatario del castellano. "Pero Dios, o no estaba por excelsitudes de la tierra o quería mortificarle: a cada espera enviábale una hembra, cuando no dos"¹⁹. Dios es presentado como todo poderoso, decidiendo o no, el destino de la estirpe del Castellano. Aquí notamos su voluntad de mortificarle con "su decisión" de negarle la posibilidad de perpetuar su apellido.

Con el párrafo que sigue: "Entre la ilusión y desengaño llegó el caballero a la vejez; y su tercera esposa..."²⁰. Se configuraría una nueva secuencia,

¹⁴ (Grupo de Entrevernes, Ob. cit.p.24)

¹⁵ El Grupo de Entrevernes establece que se cambia de secuencia cuando se producen cambios de estado y disyunciones, espaciales, temporales y actoriales. En tal sentido han abordado un estudio semiótico de *A la Diestra de Dios Padre*, Ángela Betancur y José Decio Londoño. Ver Bibliografía.

¹⁶ Carrasquilla. ob.cit.563

¹⁷ *Ibid.*563

¹⁸ Greimas, J.A. *Semántica Estructural*.

¹⁹ Carrasquilla. Ob.cit.p.563

²⁰ *Ibid.*563

con cambios temporales, espaciales y actoriales. Y el Castellano de piadoso peticionario de Dios, se transforma en figura impía y cruel.

Se nos ofrecen los signos para tratar de ubicar históricamente el relato: reyes, vasallos, siervos, comarca, calabozos, horcas del castillo. Preciado muy acertadamente en el estudio del Maestro Buenaventura²¹, quien, con los datos del relato, ubica el mismo en la Alta Edad Media, siglos X, XI, XII. Aparece el castillo (y sus horcas), como el espacio del Castellano.

1.3. Situación II: el heredero y sus virtudes y la vida cortesana.

Se produce un cambio en la decisión de la divinidad, al clamor de las almas en pena por acción del Castellano. Y por consiguiente un cambio en la situación familiar de este último. De no tener heredero, a tener uno.

En esta situación se concluiría otra secuencia. Y se inicia la descripción del "regalo": el hijo. Y se entraría en la secuencia del nacimiento y bautizo de Timbre de Gloria, apadrinado por el Rey, con cambios temporales, espaciales, actoriales, que describen la importancia del personaje y se dibuja una situación eufórica.

La secuencia introducida por el nacimiento de Timbre de Gloria se intercala con la secuencia de la dicha y contento del Castellano. Usó de anacronismo temporal: "Bajó a sus percheros los impuestos", que como bien dice Buenaventura²², los percheros no pagan impuestos, sino tributos. Las galeras aparecen

como indicio de un código histórico. Se remarca la función de madre e hijas como subsidiarias y limitadas a la felicidad del Castellano, al tener un heredero varón.

Se vislumbra la existencia de un sistema de favores y se regresa a la secuencia sobre Timbre de Gloria. No sobra aclarar que a pesar de producirse en esta parte del relato, múltiples cambios, actoriales, temporales y espaciales, no han sido tenidos en cuenta para cambiar de situación, por cuanto todas están referidas a un mismo asunto, las características (atributos y efectos) de Timbre de Gloria. Se intercalan allí mismo la corte del Castellano y sus nuevos aires. Se comenta de los cuidados y de la formación principesca de Timbre de Gloria. Se presentan los atributos de Timbre de Gloria, que lo muestran como una variante refinada de un "Hijo de los Calzones".

1.4. Situación III: la elección de prometida

Se extiende el Programa Narrativo del Castellano, al pretender observar en vida, el perpetuarse de su estirpe, con los hijos de Timbre de Gloria. Y se desarrolla la secuencia de petición y concesión de la novia en matrimonio, perteneciente a una época donde solo es aceptada socialmente esta práctica. Realizan un desplazamiento de varias jornadas de un castillo a otro, y el acuerdo de un matrimonio entre pares de una misma clase social. Amor idílico a primera vista. Unificación de programa narrativo entre padre e hijo y Flor de Lis.

La comunicación al exterior a reinos limítrofes y la comunicación interior a seres sin comunicación humana, fieras del monte y muros del castillo. El

²¹ BUENAVENTURA, Enrique. Estudio de El Ánima Sola. Mimeógrafo Cali, 1988. p.1

²² *Ibid.* P.2

tiempo exterior en oposición al tiempo interior del amor. Es de notar la frase: "Timbre de Gloria estaba como loco", con la que luego va a pronunciar su padre: "Mi hijo esta loco".

1.5. Situación IV: la confidencia y la duda del maestro. El "pero".

Es clara la ausencia en el relato, de motivos del "pero" por parte del licenciado Reinaldo, corresponde a una búsqueda de sentido, las razones de este, es un enigma que debe ser resuelto por el lector. Se usa por vez primera el estilo directo. Surge con el "pero", un Antiprograma narrativo del Castellano y del propio Timbre.

1.6. Situación V: la locura de Timbre de Gloria

Es interesante en este segmento preguntarse quien interroga, es Timbre de Gloria?, es el narrador?, son las interrogaciones de Timbre "traducidas" por el narrador? Además la forma, esto, aquello o lo de más allá, remite al lenguaje de tradición oral de los cuenteros, y por tanto, remiten a la situación comunicativa instaurada en el relato.

Se concluye la secuencia de la relación entre Timbre de Gloria y Reinaldo y se dan mayores datos sobre la base en que se asienta esta relación y el nivel de credibilidad de Reinaldo para Timbre de Gloria.

Adquiere el relato un tono y un ritmo distinto, podríamos afirmar que un ritmo frenético, como tan desenfadada es la negativa de Timbre frente a su padre. Con el "...dijo así" y con el "Dijo y salió" se

inicia y se cierra el segundo diálogo. Es asumido por Timbre, el Antiprograma surgido de Reinaldo, contra el programa narrativo de su padre y su prometida.

Se vislumbra un proceso de deterioro en las condiciones del Reino y se dan indicios de la gran fortaleza de carácter de Timbre de Gloria.

1.7. Situación VI: la prueba de la locura

Se abre la secuencia de la prueba y se comienza a configurar un nuevo programa narrativo del Castellano, doblar la decisión del hijo ó castigarlo. La prueba misma, corresponde a la razón por la cual Timbre de Gloria ha rechazado a Flor de Lis. La frase del latín ha sido traducida al romance para ser comprendida por el lector, constituyendo una segunda traducción en el relato, que podríamos equiparar a formas de palimpsestos y recreaciones.

Timbre de Gloria ha destruido el escudo y la divisa de piedra, pero al tiempo, el mismo se ha convertido en la encarnación y salvaguarda del sentido que ella tiene. "Prefiere" la muerte que el deshonor.

1.8. Situación VII: el castigo y la maldición

En estas dos secuencias se recurre nuevamente al estilo directo, sin embargo no hay allí diálogo, solamente tiene voz el Castellano, se privilegia su punto de vista. Y se encuentra aquí una paradoja del poder, quien todo lo puede, incluso el disponer de la vida, no puede mantener viva su estirpe. Paradoja y parodia al mismo tiempo, la tesis de Luis Iván Bedoya se constata una vez más en este cuento²³. Se notan

²³BEDOYA, Op. Cit.



claras las oposiciones, terror de los vasallos, serenidad de Timbre. Vestirse de gala y ser despojado y vestido como un pordiosero. Del libre albedrío a la prisión más inhumana. De lo esclarecido de su estirpe se pasa a la oscuridad de la condena y a la imposibilidad de la descendencia.

1.9. Situación VIII: cancelación del compromiso

Es notorio el interés de mantener las maneras y la paz, escribiendo una carta conjunta entre Capellán y Castellano, en otras palabras Iglesia y Estado, al padre de Flor de Lis, informando de lo sucedido y dando por terminado el compromiso. No es nada difícil identificar la fecha de escritura del cuento. 1898²⁴. Los sucesos del contexto del autor son incluidos y referidos en el texto.

1.10. Situación IX: demencia y muerte del castellano

Cierre completo del programa narrativo del Castellano. El personaje en su demencia final, arremete contra todos los símbolos religiosos, convierte la capilla en perrera, pisotea al capellán, cuelga de la horca la imagen de San Miguel, arroja al muladar todas las imágenes y reliquias. Y termina "impenitente, blasfemo, espantoso", como lo dice Buenaventura, convertido en un anti-Cristo.

1.11. Situación X: destrucción completa de la estirpe

Los programas narrativos de la madre y de las hermanas de Timbre son subsidiarios del programa

²⁴En 1898, se aprobó una constitución en la que se incluyó, el concordato firmado en 1887, como parte integral de la misma.

narrativo del Castellano. Realizan un intento por mantenerlo, pero la evidencia de la muerte de Timbre, termina por poner fin a todo intento, la madre no sobrevive, las hijas e hijastras; unas quedan locas, otras fatuas, tontas las restantes. Así se produce la desaparición completa de la Estirpe.

1.12. Situación XI: Ingreso a una orden religiosa de Flor de Lis

El programa narrativo de Flor de Lis que la destinaba a ser la esposa de Timbre de Gloria se ve cambiado y pasa a ser la esposa de Cristo. Heráldica o Blasón de la cristiandad, al fin y al cabo, su cambio de rol, no cambia el destino de su nombre, aunque si lo hace mas paradójico.

1.13. Situación XII: Balada de los sucesos

Los sucesos adquieren dimensiones de leyenda en boca de los trovadores, dándonos a entender que esa misma historia ha tenido otras "versiones". Contrastante ambiente el de las sombrías veladas de baladas gemebundas con los dulces y errantes trovadores.

1.14. Situación XIII: La Historia de Reinaldo

Se inicia la segunda parte del relato y nos revela la actitud del licenciado frente a los sucesos acaecidos. Ni el recuerdo del victimario, ni la balada, mantienen presente lo ocurrido. El licenciado Reinaldo adquiere prez y honra. Y se anota como elemento destacable el celibato que aun conserva.

1.15. Situación XIV: La culpa de Reinaldo.

Reinaldo realiza labores jurídicas en algún tribunal civil o eclesiástico. Y la voz de un ser muerto, que le habla, nos traslada a explicaciones sobrenaturales o de conciencia. Nuevamente el narrador entrega la voz a un personaje que se escucha a través de otro. Ha penetrado la conciencia de Reinaldo y ha transcrito lo que este escuchó. Si el "pero" de Reinaldo transformó el programa narrativo de Timbre, la voz de Timbre escuchada por Reinaldo, "¿Pero que, maestro?" transforma el programa narrativo de este, produciendo una transposición ataccional de estos personajes entre sí. Con la pregunta, el Licenciado Reinaldo comienza a vivir una serie de pruebas cuyo único propósito es la salvación de su alma.

1.16. Situación XV: el arrepentimiento.

Comienza el camino tortuoso de su arrepentimiento y la búsqueda de perdón, es un proceso que lo lleva de los mas encumbrados círculos a la degradación y pérdida completa de sus bienes. Planteado en términos de "estado y cambio narrativo"²⁵, de tenerlo casi todo, a no tener nada. Son notables en este fragmento la pregunta del narrador: "¿Que hace?" y los treinta y tres meses de peregrinaje hasta Roma.

1.17. Situación XVI: la penitencia

Hay varias secuencias en esta situación. La confesión con el Papa, la investidura de los elementos de la penitencia, el recorrido por mares y montañas, la

²⁵(Grupo de Entrevernes, Op. cit., p. 24.)

llegada a su ciudad natal, el encuentro con el Obispo y finalmente el encuentro con la Monja. Es todo su errante viaje solitario, la penitencia de ayuno, la penitencia de velar los muertos y la penitencia de llevar un esqueleto a cuestras.

1.18. Situación XVII: el juicio y las visiones

Le es presentado a Reinaldo lo que hubiera ocurrido si él, no dice “el pero”, la Monja le revela su identidad y la causa de su expiación. Todo ello inscrito en una cultura de tradición judeo-cristiana. Aspecto evidenciado en el último diálogo de *El Anima Sola*, entre Flor de Lis y el Licenciado Reinaldo, cuando gran parte del mismo es pronunciada por este último, como la descripción de una visión divina. Es desde el punto de vista narratológico una descripción focalizada por un narrador intradiegético de una situación para él extradiegética²⁶. Y donde además del conflicto entre Flor de Lis y Reinaldo, asistimos al conflicto de narradores y narratarios (intradiegéticos y extradiegéticos).

1.19. Situación XVIII: el castigo y la venganza

La monja encarna al tiempo la justicia divina y la justicia humana, cobrando venganza de la duda sembrada por Reinaldo y el pecado de impedir el imperio de Dios sobre la Tierra.

1.20. Situación XIX: el pecado hecho carne

La lengua adquiere una dimensión simbólica, casi mítica, pareciera representar el poder innato de todas las lenguas en cada uno de los hombres y mujeres, la calumnia indestructible.

1.21. Situación XX: la compasión por los condenados y el ejemplo a las hijas sencillas de las montañas. Cierre del relato.

Como puede notarse, la división por situaciones es muy cercana a la noción de situación de Tomachevski. “El desarrollo de la *fábula* puede definirse, en general, como el paso de una situación a la otra; cada situación se caracteriza, a su vez por un contraste de interés, por la colisión o por el conflicto entre los personajes.”²⁷

A continuación se presenta un cuadro que sintetiza las situaciones, los programas y secuencias narrativas, los personajes, los códigos, los nombres y los temas del relato.

²⁶ En terminología de Serrano Orjuela, tendríamos aquí una estratificación en los niveles de la narración. Serrano Orjuela, Eduardo, *La Enunciación Narrativa*. Cali: Mimeógrafo, 1994. Indica el mismo Serrano Orjuela, siguiendo la narratología, la existencia de narradores que participan de la historia que narran y que se denominarían intradiegéticos, y narradores que se encuentran por fuera de la historia que relatan y que se llamarían extradiegéticos.

²⁷ TOMACHEVSKI, Boris. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Akal, 1982. P.183-184.

CUADRO 1
Divisiones del Relato

SITUACIÓN	NOMBRE	PROGRAMA NARRATIVO	SECUENCIAS NARRATIVAS	TEMAS	PERSONAJES	CÓDIGOS
I	La perpetuación de la estirpe	1. Perpetuar la estirpe	1. Estirpe, un solo vástago 2. Pide a Dios un hijo	1. El tirano sin Dios ni ley, que sacrifica todo por un hijo varón.	1. El Castellano 2. La mujer y las hijas	Histórico
II		El heredero, sus virtudes y la vida cortesana	1. Nacimiento del regalo 2. Dicha del Castellano 3. Atributos de Timbre de Gloria	2. Hijo milagroso, pantagruélico y superdotado. 3. Educación de príncipe renacentista.	1. Timbre de Gloria 2. El Castellano 3. La mujer y las hijas	Retórico, uso de hiperboles
III	La elección de prometida	2. Unificación alrededor del PN del Castellano	1. Petición y concesión de la novia.	4. El amor cortesano	1. Timbre de Gloria 2. Flor de Lis	Cultural-Histórico
IV	La confidencia y la duda del Maestro	3. Sembrar la duda. 3.1. Antiprograma del PN del Castellano	1. El maestro pone un "pero"	5. El "pero"	1. Timbre de Gloria 2. Reinaldo	Hermenéutico
V	La locura de Timbre de Gloria	3.2 No tomar nunca esposa	1. La duda		1. Timbre de Gloria 2. El Castellano	Retórico y de Comunicación
VI	La prueba de la locura	3.3 Doblegar al hijo	1. Timbre pide que le quiten la vida, AntiPN al del Castellano	6. La divisa: "Primero la muerte que el deshonor"	1. Timbre de Gloria 2. El Castellano	De honor y Simbólico
VII	El castigo y la maldición	3.4 Castigar y maldecir al hijo	1. Condena y maldición	7. El respeto al padre o el oprobio	1. Timbre de Gloria 2. El Castellano	Político
VIII	Cancelación del compromiso	3.5 Firmar su Antiprograma	1. Informar y dar por terminado el compromiso	8. Las buenas maneras o la guerra	1. Timbre de Gloria 2. El padre de Flor de Lis	De cortesía
IX	Demencia y muerte del Castellano	3.6 Cierre del PN El Castellano PN de antiCristo	1. Destruir todos los símbolos religiosos	9. El anti-Cristo	1. El Castellano	Religioso
X	Destrucción completa de la estirpe	3.7 Cierre del PN que introdujo el "pero" de Reinaldo	1. Muerte completa de la estirpe	10. Fatuidad y futilidad de la existencia. De las cumbres a lo misero	1. Timbre de Gloria 2. Mujer e hijas del Castellano	

SITUACIÓN	NOMBRE	PROGRAMA NARRATIVO	SECUENCIAS NARRATIVAS	TEMAS	PERSONAJES	CÓDIGOS
XI	Ingreso de Flor de Lis a una orden religiosa	4. Casarse honrosa con Cristo	1. Destino de Flor de Lis	11. Destino de la mujer virtuosa sin marido	1. Flor de Lis	Amoroso
XII	Balada de los sucesos		1. Los sucesos se convierten en Balada	12. El relato se hace leyenda	1. Trovadores 2. Magnates 3. Castellanas	Retórico
XIII	La historia de Reinaldo	5. Ganar prestigio	1. Reinaldo Adquiere Prez y honra		1. Reinaldo	
XIV	La culpa de Reinaldo	6. La salvación del Alma	1. Aparición de la conciencia	13. Del "pero que, maestro?"	1. Reinaldo	Jurídico
XV	El arrepentimiento	6.1. Se confiesa al Obispo 6.2. Regala sus bienes 6.3. Mendiga 6.4. Viste de peregrino	1. Viaja pidiendo perdón	El Arrepentimiento y Las	1. Reinaldo 2. El Obispo	
XVI	La penitencia	6.5. Llega ante el Papa 6.6. Recibe penitencias 6.7. Realiza penitencias	1. Confesión al Papa 2. Investidura de penitente 3. Recorre mares y montañas 4. Llegada a la ciudad nativa 5. Encuentro con la monja	Penitencias: Ayuno, Velar muertos, esqueleto a cuestras	1. Reinaldo 2. El Papa	
XVII	El juicio y las visiones	7. Lo que destruyó el "pero" de Reinaldo	1. Ver lo que pudo ser el reino del Dios en la Tierra y que Reinaldo con el "pero" impidió	14. Las visiones 14.1. La ubicuidad 14.2. Lo que ve: La iglesia física y humana 14.3. Las crucificadas 14.4. Las cazadoras de Almas 14.5. Los cuadros 14.6. Artistas sin mancha	1. Reinaldo 2. Flor de Lis 3. "El otro mundo"	Narración descriptiva de "relato misionero". Estético-Hermeneutico
XVIII	El castigo y la venganza	8. Hacer justicia	1. La cortada de la lengua	15. El castigo y la venganza	1. Reinaldo 2. Flor de Lis	Jurídico
XIX	El pecado hecho carne	9. Ejemplarizar	1. La lengua indestructible como la calumnia	16. La lengua indestructible como la calumnia	1. La lengua	Simbólico
XX	La compasión por los condenados. Cierre del relato	10. Ser bondadoso	1. Llamar a la compasión	17. Relación "cuentero" e "hijas sencillas de las montañas"	1. "Cuentero" 2. "Hijas sencillas de mis montañas"	Emotivo
Relato Marco	Traducción Libre del Pueblo	Ordenar distintos relatos	Cuidad la lengua, rezad por los pecadores	Grande pude ser el pecado de la lengua	1. "Cuentero"	1. Etico Moral

Considero ahora importante incluir otro elemento de análisis desarrollado por el maestro Buenaventura y que correspondería en su terminología, a los temas. Dice:

“Tendríamos, pues, si no varios textos, al menos varios temas:

- a) Tema del tirano sin Dios ni ley que sacrifica todo por un hijo varón.
- b) Tema pantagruélico del hijo milagrosos y super dotado.
- c) Tema de la educación de los príncipes renacentistas.
- d) Tema del "pero" y la divisa.
- e) Tema del anti-Cristo.
- f) Tema del arrepentimiento y la penitencia (o tema del ánima sola).
- g) Tema de las visiones de Reinaldo.
- h) Tema de la relación "cuentero" e "hijas sencillas de las montañas".

No se si este análisis y la división (no muy rigurosa) en temas que el relato encadenaría unos a otros es muy útil en sí misma. lo que puede resultarnos, quizá, útil, es la indagación de lo que da unidad a esa bárbara y aparentemente disparatada dispersión del relato. Porque el relato tiene una unidad impresionante, sólo comparable a su "dispersión." Es como si una fuerza centrífuga lo hiciese estallar constantemente y una centripeta lo volviese a su centro y lo sometiese a un orden que, apenas conseguido, vuelve a "disgregarse". Este movimiento (semejante al del plateresco de las fachadas de ciertos templos de México, Quito y Lima) que va hasta los límites de la desintegración y regresa al centro, es justamente en

encanto y la fascinación que subyugan al lector²⁸. ¿Cuál sería, entonces, ese elemento de unidad?

Parece ser la relación hombre-mujer en diferentes situaciones y dentro de un mismo marco ideológico²⁹.

Agregaría algunos otros temas insinuados pero no desarrollados por el maestro Buenaventura:

- Tema de la mujer sujeta al varón.
- Tema de la mujer sin varón abandonada a su suerte y que termina, muerta, loca o tonta.
- Tema de la mujer virtuosa que sin hombre debe tomar los hábitos.
- Tema del hombre congraciado con Dios que le venera con todos sus favores.
- Tema de la fatuidad y futilidad de la existencia. (Todos aquellos que pueden alcanzar las más encumbradas posiciones pueden llegar a vivir la más oprobiosa de las existencias).

Hay personajes que recorren varios temas y cambian de función y completan un sentido.

- El Castellano de "infiel", a "piadoso", a blasfemo "Anticristo".
- Timbre de Gloria de príncipe, a esclavo de las tinieblas
- Flor de Lis, de prometida, a "esposa de Cristo".
- Reinaldo, de sabio a poderoso, de poderoso a mendigo penitente.
- O se notan paradojas increíbles: El todo poderoso Castellano mendiga a Dios un hijo.
- El todo poderoso Castellano no puede doblegar la negativa de su hijo y queriendo perpetuar su estirpe acaba con la única posibilidad que le es dada.

²⁸ Muy interesante tesis la de Enrique Buenaventura, sobre el cuento, al punto, que la considero fundamental para comprender su procedimiento dramático. Y que se analizará mas adelante.

²⁹ Buenaventura, Enrique. Análisis del Anima Sola. Mimeografo. Cali. 1988.

Varios de estos temas se podrían agrupar y relacionar:

1. Las pruebas

-La prueba de fortaleza

2. Los castigos y penitencias.

-Destierro en la mazmorra

3. La abundancia y la carencia

-La estirpe

Un solo vástago

-Hijas

Sin hijos varones

-Hijos varones

La unidad

Veamos más detenidamente el discurso:

Se inicia el relato con la inscripción del título a toda la imaginería religiosa, se conciben las ánimas como un grupo de almas en pena que se encuentran purgando sus pecados y que cumplido su castigo reciben la bendición del cielo. El *Ánima Sola*, particulariza uno de estas almas y precisa su principal característica, su soledad.

El subtítulo inscribe el relato en una de dos alternativas, o es la traducción que el narrador hace de la historia que el pueblo cuenta, o el pueblo cuenta una versión que ha traducido a lo largo de su constitución como relato.

Aparece el narrador claramente en todas las interrogaciones que se hacen, incluso en aquellas en donde quien tiene la voz, es uno de los personajes del cuento.

Predomina un narrador extradiagético que hacia el final sabemos se dirige "a las hijas sencillas de mis montañas", como su narratario³⁰. Es de suponer entonces, que si hay claramente delimitados un narrador y un narratario, existe aunque no de manera

explícita, un espacio y un tiempo de la narración. Se inscribe como un relato misionero, con claras referencias bíblicas, aunque como hemos propuesto, solo formales, porque en ninguna parte de la Biblia se hace mención a una historia semejante. Relato misionero que comienza a mostrar gran cantidad de elementos heterodoxos y poco vivificantes o ejemplarizantes. Como lo dice el maestro Buenaventura: "...si el relato tenía, "originalmente", una finalidad misionera, las interpolaciones de la "traducción del pueblo" lo desvían peligrosamente de ese objetivo que, sin embargo, vuelve a instaurarse más adelante en una forma peculiar..."³¹

Los interrogantes que atraviesan todo el relato, y las consecuentes respuestas, suponen un interlocutor, que no necesariamente se encuentra dentro de la historia sino en la situación comunicativa instaurada por la narración³². Este hecho aparece como elemento estilístico y como función conativa³³.

Hay un frecuente uso de los complementarios de tercera persona, le, acusativo y se, impersonal. Y un relato contado como leyenda, en tiempo pasado, conforman un estilo discursivo inscrito genéricamente en la tradición oral con características arcaizantes.

Igualmente destacable es la masa textual de la descripción de las visiones divinas del licenciado Reinaldo, esta ocupa cerca de cuatro páginas, cuando el resto del cuento ocupa diez páginas. Lo que permite considerarla como la más importante sección, incrustada entre ellas, con la historia de la estirpe, la historia del castellano, la historia de Timbre de Gloria, la historia del matrimonio y su

³⁰ Sobre el Narrador y el Narratario, ver GENETTE, Gerard. Figuras III. Op. cit. P.19.

³¹ Buenaventura, Enrique. Ob. cit. p.1

³³ JACKOBSON, Roman. "Las Funciones del Lenguaje" en: Ensayos de Lingüística General. Barcelona: Seix Barral, 1981.

frustrado cumplimiento, la historia del licenciado Reinaldo, y la historia de Flor de Lis.

Como aspecto de teatralidad evidente, vale destacar que los pocos diálogos del texto se construyen a partir de un conflicto evidente y claro. Y el permanente paso de situaciones eufóricas a disfóricas y viceversa, nos recuerda inmediatamente los textos trágicos en su recurrente transito de situaciones felices a situaciones desdichadas.

Hasta aquí los mas importantes rasgos encontrados en el estudio de *El Ánima Sola*, ahora se procederá al estudio del texto *Palonegro*, ultimo de los relatos tomados para este trabajo, antes de pasar a las versiones teatrales escritas de estos mismos, para correlacionar su propuesta con lo hasta ahora estudiado.

2. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA VERSIÓN TEATRAL DE *EL ÁNIMA SOLA* DE ENRIQUE BUENAVENTURA³⁴.

2.1 La resolución de interrogantes

El Maestro Buenaventura ha tenido como una de sus principales preocupaciones el fuerte vínculo entre texto teatral y representación, pero para esa mediación ha mantenido una gran preocupación por el vínculo entre texto literario y texto teatral, ya varios años atrás había realizado cinco versiones teatrales de *A la Diestra de Dios Padre*, sobre un cuento del mismo Carrasquilla.

La dramatización del cuento recurre a elementos ya desarrollados y encontrados por el maestro Buenaventura en sus versiones de "A la Diestra de Dios Padre". Personifica la muerte claramente, como ya el cuento de *El Ánima Sola* lo insinúa, cuando dice este personaje "...envidiosa de esta raza, sólo dejó un vástago para propagarla."

Presenta a "La Muerte" como la narradora e incluye una indicación espacial que el cuento no propone. Le crea un interlocutor que comparte el mismo espacio de la narración y que se notará, estará siempre poniendo en duda la veracidad de los hechos narrados. Por lo tanto, crea un conflicto en el tiempo y espacio de la narración. Propone allí, un Protagonista (La Muerte) y una Antagonista (La Buscona).

Pone en boca de la protagonista los "propósitos" secretos de un relato piadoso, tal como el que va a contar. La Buscona pone en "duda", todas las bases de lo que la muerte va a contar. Finalmente se ponen de acuerdo y la Muerte permite que la Buscona sea una segunda narradora, que puede introducir los elementos novedosos que considere necesarios.

El relato adquiere tintes de historicidad y actualización, frente a su narratorio, que evidentemente esta referido al público (o lector), que presencia los sucesos. Las variaciones y burlas de **La Buscona** frente a la "historia oficial" del cuento, de **La Muerte**. La selección del Tema que da unidad al relato y la actualidad que este reviste.

Pero si se ha creado un espacio narrativo, un tiempo narrativo, unos personajes narrativos en contradicción, se produce una teatralización de los

³⁴ Todas las referencias al texto teatral de *El Ánima Sola* en: BUENAVENTURA, Enrique. *El Ánima Sola*. México: Siglo XXI, 1990.

sucesos contados. Y consecuentemente se crea igualmente un espacio, un tiempo y unos personajes de lo narrado, que empieza a ser teatralizado. Y la Muerte a incidir y participar de los acontecimientos relatados, como un Dios antiguo, a quien le es dado convocar y disponer de todas sus criaturas. "Mas la muerte... es decir Yo, envidiosa de esta raza...(MATA TODA LA CORTE DE UN GUADAÑAZO, SOLO QUEDA EL CASTELLANO)sólo deje un vástago para propagarla..."³⁵

Y segmentos del texto literario aparecen en la voz de los personajes teatralizados, con pequeñas variantes, y en este preciso párrafo, actualizados por el sujeto del enunciado (La Muerte).

La narración se literaliza en la representación y "un solo vástago", permite la intervención de la Buscona, para lograr que ese único vástago se pueda propagar. Pide entonces la intervención del Arcángel San Miguel para resucitarle la mujer. Y la Muerte-Demiurgo, observamos, está sujeta a la voluntad de otros, así ella tenga el poder de suprimir la vida.

La Buscona por su parte como conciencia de los interrogantes no resueltos en el relato, pone en evidencia la existencia de dos esposas del Castellano, que él ha mandado matar, e intenta que el Arcángel las reviva, como una manera de contar una historia mas imparcial ; la Muerte, único personaje autorizado para enunciar el relato, le autoriza en su propósito. Las esposas resucitan poniendo en evidencia los atributos despóticos y terribles del Castellano (engendro del demonio, monstruo). Y terminan maldiciendo al heredero. Maldición que protesta la Muerte, por no encontrarse en el cuento. Es cuando replica la Buscona: "No está en el tuyo pero está en el mío".

El autor busca explicitar los conflictos no desarrollados en el cuento y los interrogantes no resueltos. Pero también poner en cuestión la narración misma: ¿Qué cuento se narra? ¿Quién lo narra? ¿Por qué lo narra? ¿Para qué lo narra?³⁶

Entre los interrogantes resueltos encontramos:

¿Por qué? no ha matado a su tercera mujer.

¿Cómo logra, intercediendo y amenazando al Arcángel San Miguel, que Dios le otorgue un hijo?

Dar al proceso de embarazo y parto una mayor dimensión relacionada con el tema que como autor encontró en el cuento, las relaciones entre hombre y mujer. Introduce entonces dos temas más, las Erinias vengativas y cierta insinuación de lograr su propósito de hijo varón, con la misma estratagema de La *Mandrágora* de Maquiavelo³⁷. Y convirtiéndose su propuesta en el equivalente teatral de esa componenda de "tejas para arriba" de Carrasquilla, al incluir historias diversas y justificarlas mediante "la Buscona": "A lo hecho, pecho. Una historia no es nunca de una sola manera."

Da antecedentes históricos sobre la existencia del escudo y heráldica de la familia, tallado en piedra.

Asume la vida un toque carnavalesco, un juego festivo y de celebración, cuando "La Buscona" discutiendo con "La Muerte", le dice que prefiere las leyes de la vida a las leyes de la naturaleza.³⁸

Se presenta al Licenciado Reinaldo como el maestro y encargado principal de la educación de

³⁵ Ibid. P.

³⁶ Ya la crítica hecha al Grupo El Taller de Cali. Evidenciaba que esas preguntas no podían ser dejadas sin resolver en una propuesta teatral.

³⁷ MAQUIAVELO, Nicolás. *La Mandrágora*. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1985.

³⁸ BAJTIN, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Timbre de Gloria y quien propone el nombre del heredero.

La breve descripción del crecimiento de Timbre de Gloria asume la resolución de la imagen teatral.

Ya camina en cuatro pies,
ya recorre todo el suelo
ya corre sin un traspies
Ya casi levanta el vuelo.⁴⁰

Se crea una escena que establece el vínculo y la relación entre Timbre de Gloria y el licenciado Reinaldo, se notan sus intereses y las licencias (del licenciado) que permite por su conocimiento, al heredero, muchachas, vino y jolgorio.

En lugar del apadrinamiento del Rey al nacer, la versión teatral propone armar caballero a Timbre de Gloria, con un propósito misionero contra los infieles.

Se dan indicios del disgusto que causa a Reinaldo la pronta boda de Timbre de Gloria y en una conversación privada Reinaldo le revela a Timbre, visiones (que en el cuento Reinaldo conoce al final) que ha tenido sobre el futuro de Timbre, y sobre antecedentes de su biografía personal que le impiden hacer de su nombre su destino. Sin embargo, espera Reinar (Reina-l(n)-do) al lado del futuro Papa, Timbre de Gloria, como su consejero y amigo.

Es notable como el maestro Buenaventura ha explicitado en la versión teatral, los motivos y justificaciones del licenciado Reinaldo para emitir su "pero", a partir del análisis del nombre del personaje.

La escena entre Timbre de Gloria y El Castellano con la presencia oculta de Reinaldo, nos remite al sistema dramático y de representación de la época isabelina⁴⁰. Y esta escogencia separa abiertamente la forma literaria, fortuita, funcional, casi maravillosa de la aparición de personajes en el cuento, por otra mas centrada en las relaciones de causa y efecto. Justificada y lógica.

En la misma vía, la de las inversiones de sentido, nos enfrentamos al estudiar el primer encuentro entre Flor de Lis y Timbre de Gloria. Es ella, quien como hija del Rey, va a observar y decidir si Timbre de Gloria es un pretendiente a su altura. En lugar del amor caballeresco, los enamorados viven un contacto físico y pasional, una "bestia de dos espaldas".

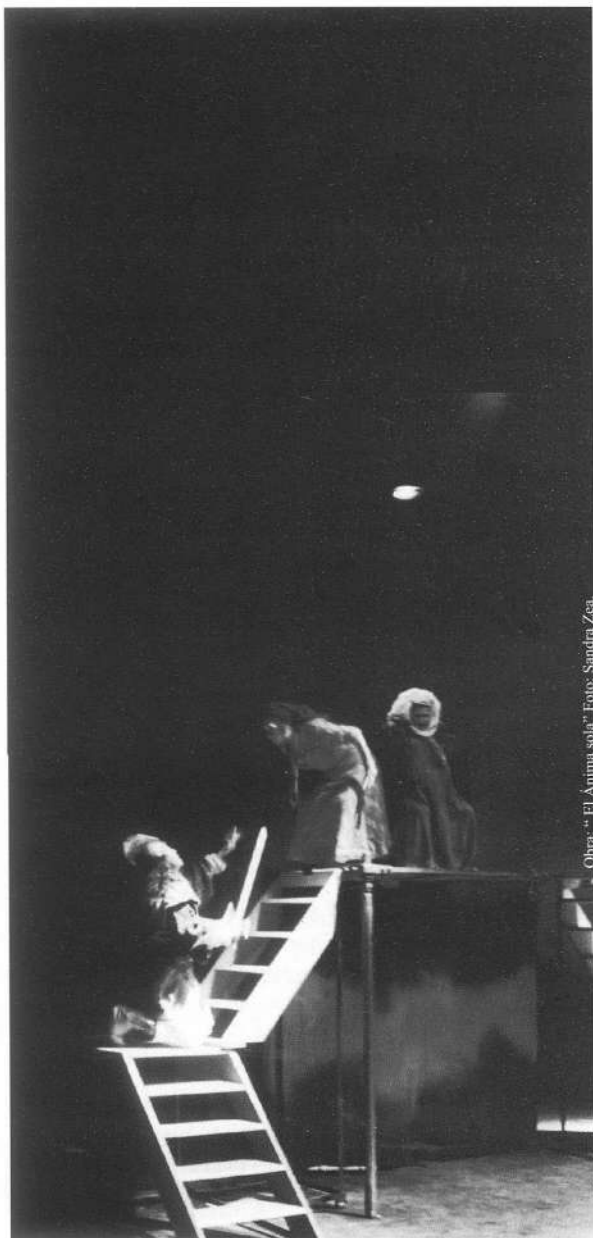
Las preguntas del cuento ¿Qué será? ¿Qué no será?, después del "pero", están resueltas en la versión teatral a partir de la reiteración de la pregunta: ¿Pero qué, maestro? Y del correspondiente silencio "significante" de Reinaldo.

Esa pregunta que luego se repite en el cuento, como una voz de la conciencia, o de los sueños, es traspuesto a un sueño que tienen Flor de Lis y una autoridad eclesiástica y es por estas circunstancias por las que Reinaldo comienza su penitencia.

La negativa de Timbre de Gloria a casarse con Flor de Lis esta resuelta teatralmente, con la presencia física de Flor de Lis, de esta forma se remarca, el tema privilegiado por el maestro Buenaventura: "... las relaciones hombre-mujer en diferentes situaciones y dentro de un mismo marco ideológico"⁴¹. Dándole a ella mayor dimensión como personaje y preparando la

³⁹ BUENAVENTURA, Enrique. El Alma Sola. Bogotá: Siglo XXI, 1990.

⁴⁰ Sobre el sistema de representación en la época Isabelina, ver el estudio de Amalia Iriarte. Op. Cit.



Obras: "El Anima sola" Foto: Sandra Zea

justificación de sus actos al juzgar, al final, a Reinaldo.

La escena de la negativa concluye con la salida por lados distintos de Flor de Lis y Timbre de Gloria, relación espacial que se va a duplicar como en un espejo con la salida por lados distintos de la Muerte y la Buscona, al no ponerse de acuerdo sobre cual de las historias continúan contando, la de Reinaldo o la de Flor de Lis, por supuesto, La Muerte intenta contar aquella que se encuentra mas cercana al cuento.

La Estirpe se acaba con El Castellano y se unifica escénicamente su muerte, el romance que canta su desolación y la acotación que transforma en ruinas el castillo.

La versión teatral opta por una aparición del Arcángel San Miguel-Timbre de Gloria (Asociación ya explicitada en el cuento cuando el Castellano le corta los cabellos de Arcángel a Timbre de Gloria en el momento de la maldición), duplicada en los sueños de Flor de Lis, del Cura y del Papa, para resolver y hacer conocer a estos personajes, al culpable del "pero".

Flor de Lis se resuelve como personaje vengativo, culpable directo de la ruina de la Estirpe, quien con su poder destruyó lo que quedaba de ella. Y quien al final, no como castigo sino como venganza, arranca la lengua al licenciado Reinaldo.

La resolución en lo representado, con la venganza de Flor de Lis, vuelve a tener una equivalencia en la reconciliación entre la Muerte y la Buscona como narradoras de la historia.

Como ha podido notarse, varios de los aspectos considerados en el análisis del capítulo anterior han

⁴¹Buenaventura. Estudio del Anima Sola. Mimeografo.1988

sido tenidos en cuenta por el dramaturgo al momento de proponer su versión, se estudiará seguidamente estos elementos y se enfatizará en la concepción estética fundamental que gira como núcleo principal para el desarrollo de la obra teatral. La visión de *El Anima Sola* de Carrasquilla, como estructura arquitectónica plateresca.

2.2. El ánimo sola, del barroco al plateresco, intuiciones estéticas y creación

Enrique Buenaventura en su análisis aborda *El Anima Sola* desde muy diferentes enfoques, uno de ellos está referido a un concepto de carácter estético, cuando hace el comentario sobre la descripción de la visión divina, declara: "La exaltación del cristianismo triunfante es abigarrada, más que barroca plateresca, se celebra la fiesta del Emperador de Oriente *'que rescató definitivamente y para siempre el sepulcro de Jesús'*"⁴²

Y en otro aparte, refiriéndose a la estructura temática del relato, como ya se indicaba en otro apartado, que dice:

Porque el relato tiene una unidad impresionante, sólo comparable a su "dispersión". Es como si una fuerza centrífuga lo hiciese estallar constantemente y una centrípeta lo volviese a su centro y lo sometiese a un orden que, apenas conseguido, vuelve a "disgregarse". Este movimiento (semejante al plateresco de las fachadas de ciertos templos de México, Quito, Lima) que va hasta los límites de la desintegración y regresa al centro, es justamente el encanto y la fascinación que subyugan al lector.⁴³

Un comentario estético equivalente, sobre el altar mayor de la Iglesia de San Francisco de Bogotá, pero en relación también con la dramaturgia, ya lo había hecho otro teatrero colombiano ese mismo año en el marco del I Festival Iberoamericano de Teatro, celebrado del 25 de marzo al 3 de abril de 1988, se trata de Santiago García quien dijo: "Pero lo más interesante es que a pesar del aparente desfile de estilos e influencias en la serie de los cuadros estos conservan una unidad y una profunda marca de autor. La obra en su totalidad tiene una unidad."⁴⁴

Lo que se intenta demostrar es que el Maestro Buenaventura partiendo de este concepto estético, aunque no únicamente, ha elaborado una dramaturgia del texto de Carrasquilla, proponiendo una construcción arquitectónica de la obra teatral, sugiriendo una forma teatral compositiva acorde con la forma arquitectónica, buscando con ello, dar cuenta de un rasgo que considera importante en el texto literario.⁴⁴

Si el relato unifica los temas del Tirano sin Dios ni ley que sacrifica todo por un hijo varón, del pantagruélico hijo milagroso y super dotado, del "pero" y la divisa, de la educación de los príncipes renacentistas, del anticristo, del arrepentimiento y la penitencia (o tema del ánimo sola), de las visiones, de la relación "cuentero" e "hijas sencillas de las montañas"; la obra teatral, mantiene ese mismo componente estructural: unidad en lo disperso, de los siguientes elementos:

⁴² El *Ánima Sola*, reflexiones de Enrique Buenaventura. Apéndice. p. 7.

⁴³ *Ibid.* p. 9.

2.3. La narración

La "verdad" de lo narrado. ¿Quién cuenta? ¿Por qué cuenta?

El relato marco insinuado en el cuento adquiere completa independencia y autonomía en la versión teatral, es explicitado y desarrollado mediante dos narradoras: la Muerte y la Buscona. Cada una con un punto de vista distinto y contrario al de la otra.

Relaciones entre lo narrado y lo representado. La realidad de la ficción y la ficción de lo Real.

Se podría decir entonces, que se representa la narración y como tal adquiere importancia privilegiada sobre lo contado-representado.

El discurso adquiere en si mismo dimensión temática. Y solo por decisión de las narradoras, adquieren los sucesos, independencia. Dice la Buscona: "Dejá que lo cuenten ellos".

2.4. La mujer como reproductora

La Mandrágora.

La mujer embarazada de un hijo varón.

Se recurre a la imaginería popular que intenta establecer diferencias empíricas, nunca demostradas, en el comportamiento de un feto masculino y otro femenino, trasladando a la misma génesis, la problemática de las relaciones entre hombre y mujer.

* El Comentario dice: "¿Que es lo sorprendente y aleccionador de este retablo? (Se refiere al altar mayor de la iglesia de San Francisco de Bogotá). La obra que cubre en su totalidad el frente y las paredes laterales del altar consta de una serie de nichos con estatuas de santos y veintiocho cuadros en alto relieve en dos posos cada uno de catorce cuadros cuyas dimensiones, de aproximadamente 1.50 mts. de ancho por 2.50 de alto, constituyen la parte más relevante del conjunto. Al fijarse bien en ellos sobre todo en los que conforman el primer piso se ve que hay una progresión en su factura que no obedece a un orden temático, sino más bien al desarrollo de un estilo. Me explico. Si se toma como primero de la serie el que se encuentra al lado derecho del altar, que representa la aparición de Jesús a San Francisco, se verá por su forma y estilo que parece una copia o que imita de muy cerca a la pintura italiana del siglo XV, especialmente al Giotto y a Simone Martini y precisamente a sus frescos de la aparición de Cristo a San Francisco. Una perspectiva incipiente, pero de indudable ingenio, la composición de las figuras y el "ambiente" de la aparición, son rasgos característicos de la pintura del renacimiento que encontró tantos seguidores en España y en este caso en la Orden Franciscana.

Si continuamos el recorrido de la derecha a izquierda vamos viendo épocas de la pintura europea de los doscientos cincuenta años precedentes va siendo fácilmente reconocible hasta terminar, en los últimos cuadros del lado lateral izquierdo del altar, con una decidida marca de los grabados flamencos y holandeses del siglo XVIII, en un derroche de dinamismo barroco en el cual la presencia de Rubens es innegable. Un entendido de las artes plásticas, y en especial en el barroco colonial, reconocería por un lado todas estas influencias y el trayecto de sus orígenes (por ejemplo el de la pintura flamenca, dada la presencia de los españoles en esta época en los países bajos y la llegada, por lo tanto, de estos grabados hasta Santa Fe de Bogotá) y por otro, tal vez esa sería su observación más interesante, como la influencia es rápidamente asimilada y transformada con la intervención de elementos propios, tanto en lo ornamental como en lo temático.

Pero lo más interesante es que a pesar del aparente desfile de estilos e influencias en la serie de los cuadros estos conservan una unidad y una profunda marca de autor. La obra en su totalidad tiene una unidad. Yo pienso que le viene del espíritu de innovación que está por encima de las asimilaciones que pierden carácter de imitación y resultan para el artista (o el colectivo de artistas) un acicate en su afán de creatividad e invención. Este rasgo, la dominante de la invención, es el que se desprende de un análisis más o menos detenido de esta obra del ingenio criollo. Lo lamentable es que no podamos encontrar estudios e investigaciones más profundas que arrojen más luces sobre este problema de nuestra estética americana."

Sobre la Urgencia de una Nueva Dramaturgia. GARCÍA, Santiago. Teoría y Práctica del Teatro. Bogotá: Ediciones La Candelaria, 1989. P.77.

La mujer vista como objeto reproductor, tiene en la literatura renacentista, un ejemplo paradójico y burlesco. Se trata del texto de "La Mandrágora" de Maquiavelo, que de forma directa es incluido en esta composición de elementos diversos por parte del autor. Ofrece una resolución farsesca y completa las raíces históricas del relato, que Buenaventura ubica en esta época.

2.5. La tradición rabelesiana

Hijo pantagruélico
Educación principesca

El tema del gigante pantagruélico se mantiene en el texto teatral y su educación es reservada al licenciado Reinaldo, ampliando con varias escenas la íntima relación de este con Timbre de Gloria. Como lo dice Buenaventura,⁴⁵ el relato toca el mismo tema que el cuento "El Hijo de los Calzones", que forma parte de la tradición antioqueña y que se encuentra recopilado en "El Testamento del Paisa", conservando la hipérbole, como el rasgo estilístico más importante.

2.6. Lo femenino

Amor a primera vista.
La fuerza vengativa de lo femenino.
La venganza, el castigo y el perdón.

Buenaventura privilegia las relaciones entre hombre y mujer como un elemento que le da unidad a elementos diversos, pero además al escogerlo hace contemporáneo un tema del cuento en lo que ahora conocemos como los problemas de género, muy destacables en la postmodernidad. En esta actualización el amor romántico a primera vista es tratado como una pasión carnal incontrolable e irracional. La

mujer deja su papel pasivo y sufrido y adquiere una dimensión activa, decisiva, justificada por ser hija del Rey y por lo tanto tener el poder a su disposición. Nos enteramos que es la encargada de llevar a la completa ruina la estirpe del Castellano, que corta la lengua a Reinaldo como un acto de venganza y que solo finalmente después de ello le perdona. Su figura se acerca mucho más a la mujer de la tragedia antigua y al tiempo, mucho más a la mujer moderna.

2.7. El "pero"

Se mantiene como elemento desencadenante de la tragedia, y al contrario del cuento, Reinaldo con toda la motivación posible, no hace más que caer en el error trágico básico, intentando dar a Timbre de Gloria la dimensión ideal que tiene en sus sueños, de acuerdo a las características de la época (entronarlo y entrenarlo como Papa), lo que hace es desviarle de su destino (El que la visión del relato le ha dado).

Interesante diálogo temático entre las dos versiones, la literaria y la teatral.

2.8. Religión y poder

Las fuerzas del más allá sujetas al poder del más acá.
La religión, los religiosos y las creencias al servicio del poder.
Las intrigas del poder.
El Tirano sin Dios ni ley.
El poder esta en correlación de fuerzas con otros poderes.

En cuanto relato de tema religioso, Buenaventura da a este aspecto una gran importancia: Allí tenemos la función práctica que debe cumplir la religión y las creencias. El Castellano persigue al Arcángel San

⁴⁴ Sobre forma arquitectónica y forma compositiva, ver el texto de BAJTIN, Mijaíl. Teoría y Estética de la Novela. Madrid: Tauros, 1989. p.24-29.

⁴⁵ Ibid. p. 9.

Miguel, amenazándole para que le sea otorgado un hijo varón, la Buscona haciendo uso de sus artimañas de bruja, le da un brebaje a la mujer del Castellano para que pueda tener hijos. Timbre debe darle nietos o no le importa terminar infame y blasfemo. Reinaldo para dar a la cristiandad un magnífico Papa (Timbre de Gloria), esta dispuesto a recurrir a todas las intrigas que sean necesarias. La heterodoxia, y la religión y las creencias al servicio del poder, aparecen claramente expuestos en la propuesta dramática.

Hay para la época referida un claro vínculo entre poder real y poder religioso y están permanentemente puestos en correlación.

2.9. El ánimo sola y la penitencia

La obra teatral se divide en tres partes, la segunda parte esta reservada al "pero" y a sus consecuencias, la tercera se refiere al tema del ánimo sola, con algunas de las siguientes variantes en relación con el cuento: en primer lugar, Flor de Lis, el cura, el Papa, se enteran del "pero" dicho por Reinaldo mediante unas apariciones oníricas de un Arcángel San Miguel-Timbre. Reinaldo ha ingresado a un convento de monjes trapenses, con votos de silencio, estos le son levantados por autoridad papal para proclamar sus pecados. Le es impuesta la penitencia y mediante un relato que hace **La Buscona**, conocemos de la suerte de Reinaldo hasta cuando llega al momento del castigo y la venganza de Flor de Lis.

2.10. Las visiones, los sueños y los relatos maravillosos

En el cuento, como ya se ha mencionado, las visiones ocupan un gran espacio. La versión teatral elimina el relato de las visiones por parte de Reinaldo, ellas se distribuyen entre las revelaciones de Reinaldo sobre su infancia cuando dice haber vivido la aparición de la

Virgen, los sueños de Flor de Lis, el cura y el Papa y las apariciones del Arcángel San Miguel a lo largo de todo el texto. Estos elementos son considerados y presentados como maravillosos y la clave de su interpretación la ofrece Timbre de Gloria en la conversación a solas con Reinaldo, en ella como un ansioso y curioso joven, Timbre solicita a Reinaldo que le cuente su historia, dice: "¡Contad, me encantan las historias maravillosas!" y luego, "No. No puedo creerlo.", y finalmente "¡Seguid el relato, por lo que más queráis!" (Buenaventura, 1988, p. 361).

Estos comentarios dan cuenta de una función fundamental que tienen los cuentos maravillosos, entretener y crear mundos posibles y alternos al real, y como lo propone Buenaventura, el joven Timbre vivencia con mucho placer, los relatos que le cuenta Reinaldo.

Pero además de la diversidad temática y del elemento unificador en este aspecto, que Buenaventura desarrolla considerando las relaciones entre Hombre y Mujer; podemos rastrear la manera como la versión teatral da cuenta de los componentes expresivos y formales. Si en el cuento se establecen las oposiciones espaciales, el universo y el castillo; la corte y las mazmorras; la horca, y el escudo y la divisa; el mundo de penitencia y la capilla de Flor de Lis muerta, en una palabra este mundo y las visiones del otro mundo, en el cuento; mientras que en el texto teatral, son privilegiados los espacios de la narración y los espacios de representación, los conflictos son manifiestos mediante la oposición de estos. Manteniendo de forma permanente la marca distintiva de la realidad ficcional que se esta representando, de la ficción narrativa que la crea. El lugar que ocupa La Muerte y La Buscona.

EL ÁNIMA SOLA

*Fragmento del análisis hecho por el
Maestro Enrique Buenaventura*

Sería pertinente, aquí, una reflexión sobre el problema de construir un texto teatral a partir de un narrativo, pero eso será material suficiente para otro trabajo. Aquí sólo adelantaré algunos aspectos especialmente significantes:

1. En el teatro es especialmente aplicable ese principio expuesto por Charles Sanders Peirce en sus "Collected Papers": "*A thing without oppositions ipso facto does not exist.*" (Una cosa sin oposiciones de hecho no existe) Si los conflictos son narrados pero no se ven ni se oyen, en el teatro, no existen. En el texto teatral de *El Ánima sola* uno oye hablar del conflicto del tirano con sus esposas e hijas y de La Castellana con sus hijas e hijastras pero no se ve ni se oye ese conflicto, ve los resultados: la brutalidad sanguinaria del tirano con sus súbditos y con los símbolos religiosos, así como sus reclamos a Dios, pero el meollo, el considerar a la mujer como algo necesario pero negativo, indispensable para la reproducción pero inexistente y peligroso como ser humano, ni se ve ni se oye. Y este es apenas un ejemplo de una constante en todo el texto.

2. Un problema crucial en el paso de un texto narrativo a uno teatral es el espacio. El narrativo tiene como espacio para desplegarse la imaginación del lector. El cuento de Carrasquilla, en la imaginación del lector tiene como espacio el universo entero (es, además, el espacio imaginario de la Conquista: conquistar el mundo para Cristo, imponer al mundo el imperio cristiano). En el texto teatral no hay espacio. Uno no llega a saber dónde ocurren esas aventuras narradas. Y es que en el teatro

como espacio pero a partir del espacio concreto del escenario visible y del indivisible (foro y laterales). A partir de lo que ocurre allí la imaginación del espectador crea. Pero si allí, concretamente, no ocurre nada, si le cuentan a uno que... Un hombre peregrina con la muerte a cuestas para expiar una culpa y que un castellano mala gente porque no le da su mujer un hijo varón y que una vez que se lo da crece milagrosamente y se relaciona luego con un tal Reinaldo, su maestro, justamente cuando le consiguen novia y que el tal Reinaldo ¿por qué? acaba con todo, etc. La imaginación del espectador funciona en sentido inverso, se reduce, se empequeñece, no puede crear nada.

El tiempo de la narración puede no detenerse, como el del relato de Carrasquilla. Es un río turbulento que empieza en "aquel tiempo, como dicen los santos evangelios" en el "érase una vez..." etc., y corre por siglos empujando personajes como una palizada de troncos (el modelo que usará García Márquez en *Cien Años*). El teatro, si no tiene que fechar los acontecimientos, tiene que delimitar los tiempos y los acontecimientos.

En fin, todo esto merece un espacio y un tiempo más extensos para teorizarlo.

No sería útil este análisis si se quedara en el puro análisis y no planteara posibilidades de modificación del trabajo del Taller.

1. El material que existe: Escenografía, música, personajes (en embrión) es muy valioso y ustedes son bien conscientes de su valor puesto que están en la tarea de transformarlo.

2. Después de este análisis del texto de Carrasquilla y del texto teatral me parece que habría que empezar por revisar el "tema central" y el "mitema" para salir del

empantanamiento con Reinaldo, su pero y su arrepentimiento, penitencia, etc., etc.

3. Una vez situados en una escogencia, en un paradigma, cambiar el texto teniendo en cuenta que el texto es lo que se dice y lo que no se dice (decir y no decir, Ducrot). Estos cambios se pueden hacer se está dispuesto a hacerlos con el rico material que existe. A partir de ese paradigma que, yo sugiero, es el que creo

que da unidad a la catarata de Carrasqui-lla: las relaciones hombre-mujer en una sociedad patriarcal llevada hasta sus límites de barbarie y brutalidad (parecida a la nuestra) se trabajarían los conflictos como tales, sin escamotearlos, sin pasar sobre ellos como por sobre ascuas. Esto puede hacerse y, más aún, vale la pena.

Un saludo.

E. B.



Obra: "El Ánima sola." Foto: Sandra Zea.

DRAMATURGIA Y CONTEXTO, LA EXPERIENCIA DE LA ESCRITURA DE SALÓN UNISEX

FERNANDO VIDAL M.*



*Decano de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, autor y director teatral, ha realizado estudios de dramaturgia con José Sanchis, Marco Antonio de la Parra, Enrique Buenaventura, Michel Azama, Mauricio Kartum y Jaime Chabaud. Algunas de sus obras: Nocturno para Laura F., Un cuarto para las cuatro, Charlestone el Andariego.

Resumen

La reflexión que el dramaturgo y director presenta sobre la experiencia de escritura escénica particular que abordó el grupo Teatro de la ciudad, en el proceso de creación del espectáculo "Salón Unisex", estrenado el 16 de febrero de 2007 en Cali-Teatro. Se divide en cinco asuntos: 1.- Abordaje. 2.- Pre-supuesto. 3.- Atisbos poéticos. 4.- Voces y acciones. 5.- Las reescrituras.

Abstract

The playwright and director presents a reflection about the experience of the scenic writing that approached the group "Teatro de la ciudad", in the creation process of the show "Salon Unisex ", whit his premier the 16 February 2007 in Cali-Teatro theater. It is divided in five matters: 1. - boarding. 2. - Pre-supposition. 3. - poeticol Insight. 4. - voices and actions. 5. - the re writing.

PALABRAS CLAVES: Creación colectiva, improvisación, material, contexto, reescrituras, observación, lectoescritura, diseño.
KEY WORDS: Collective creation, improvisation, material, context, rewriting, observation, reading-writing, design.

1. Abordaje

Abordar un nuevo espectáculo teatral es siempre un acontecimiento renovador, una apuesta arriesgada, puesto que hay un atisbo de obra, unos jirones intuitivos de ideas, situaciones e imágenes que podrían, quizás, prefigurar un boceto de escritura.

El teatro contemporáneo ha abierto las compuertas de entrada a la creación escénica, que ya no se reducen exclusivamente a la interpretación de una obra escrita, consagrada y catalogada históricamente, sino a múltiples posibilidades de ingreso a este territorio de develamientos y dinámicas inusitadas, a complejos viajes de lecturas y escrituras hechas durante el proceso de creación.

La decisión de abordar una nueva producción de una u otra manera, no tiene que ver con un deber ser ineludible y único, sino, más bien, con ciertas necesidades expresivas, comunicativas y técnicas que se estén vivenciando en un momento singular. Vale desde el abordaje de un libreto consagrado o de uno escrito por un joven dramaturgo, al abordaje de una dramaturgia que surja de un proceso de creación colectiva, entendida esta no como un método férreo y preestablecido, sino como una amplia posibilidad de desplegar el proceso de la escritura dramática del autor, de la dramaturgia del espectáculo y de la dramaturgia del actor.

Después del trabajo emprendido con la puesta en escena de la obra "Cuarto frío", de la joven talentosa dramaturga Tania Cárdenas, el equipo de Teatro de la Ciudad se propuso hacer un repaso por un buen número de textos latinoamericanos que arrojaron una importante información sobre los mundos imaginarios en los que se desenvuelve nuestra dramaturgia cercana, pero también se fueron perfilando unos

deseos grupales de incursionar de nuevo en un proceso de exploraciones y desciframientos. Fueron surgiendo en el camino algunas propuestas sobre temas, tratamiento estilístico, fragmentos de historias y anécdotas, algún color recurrente que prefiguraba un lugar público de convocatoria cotidiana, se insistía en algunas intuiciones narrativas que fueron concretando una fuerte imagen generadora. Lo que existe de manera latente es transportado a los terrenos de lo manifiesto.

En este momento aparece recurrentemente la figura de una manicurista o de muchas manicuristas que se convertían en centro de situaciones interesantes, una especie de confesionario prosaico sobre los dilemas de la apariencia, el reconocimiento y la exclusión. Historias de vida de un barrio, situaciones de deseos encontrados en un salón de belleza cualquiera, de un barrio cualquiera, que es calidoscopio de muchos salones, un salón a la moda, que es resumen de todos, un Salón Unisex. Así, el proyecto es emprendido con una imagen detonante para las pesquisas de observación y auto-observación, un proceso en el cual contextualizar es construir una metáfora de la realidad social.

Imaginar es un ejercicio que se va alimentando de relatos de vida, de diarios de campo, de registros orales, visuales, sonoros, de actitudes desplegadas o retenidas en la exploración, que van constituyendo una dramática, como una búsqueda de la acción, que responde a la pregunta de ¿qué pasa?, fragmentos que se van componiendo y nutriendo en nuestro imaginario interior y se van exteriorizando en el escenario, en el que se van configurando los personajes con materiales de nuestros propio yo, el yo circunstanciado al que se refería Stanislavski, o como lo expresaba F. Nietzsche de manera poética: "El poeta ve seres alados y el dramaturgo se convierte en ellos."



Un segundo aspecto es el diseño de un mecanismo de juego en la estructura narrativa que afecte la acción y le otorgue un formato limitado que a su vez la potencie una regla para las actrices, que apriete un antes y un después en la exploración, pues condiciona la atención del espectador que no se puede perder de vista durante la recepción del espectáculo. Un punto de quiebre sustentado en el hecho de que cada actriz representará un personaje femenino y uno masculino que se relacionan, buscan y conflictúan a lo largo de la acción dramática, pero nunca se podrán encontrar por la imposibilidad física de la representación materializada en una misma actriz. Una invitación para el espectador, un acto de ilusionismo compartido activamente, la necesidad de completar las porosidades de lo presentado.

2. Pre-supuesto

Se da inicio a un proceso en el cual no se cuenta con la seguridad de un soporte de la literatura

dramática para centrarse en la capacidad de incursionar en un territorio nebuloso al interior del equipo, que se va develando en la escena gracias a la actitud creadora trenzada en la interacción de lenguajes divergentes. Estos lenguajes se van expresando a través de la corporalidad actoral en el espacio escénico y van arrojando un material verbal, gestual, sonoro, visual, narrativo desarticulado, que se quiere trabajar en la riqueza del artificio, de presentar y representar, de poner en evidencia los mecanismos del juego teatral, para invitar al espectador a que salga de la seguridad de esta representación y participe en su escritura, preguntándose continuamente sobre el devenir mismo del espectáculo, que a la postre deja abierto el desenlace.

Ese fue un pre-supuesto de arranque que permanentemente se estaba reacomodando, una oscilación entre certezas e incertidumbres, el afinamiento de la capacidad de observar el suceso finito e irreplicable de las improvisaciones, como un material único con el

cual se construye la puesta en escena, un material que queda en los registros descriptivos, en las anotaciones posteriores y en el cuerpo memoria.

Así caracterizan esta experiencia las actrices de Teatro de la Ciudad luego de algunas funciones que permitieron reescrituras de afinamiento:

“Un procedimiento cuidado matemáticamente, juego de ajedrez, en que se piensan las jugadas antes de mover las fichas.”

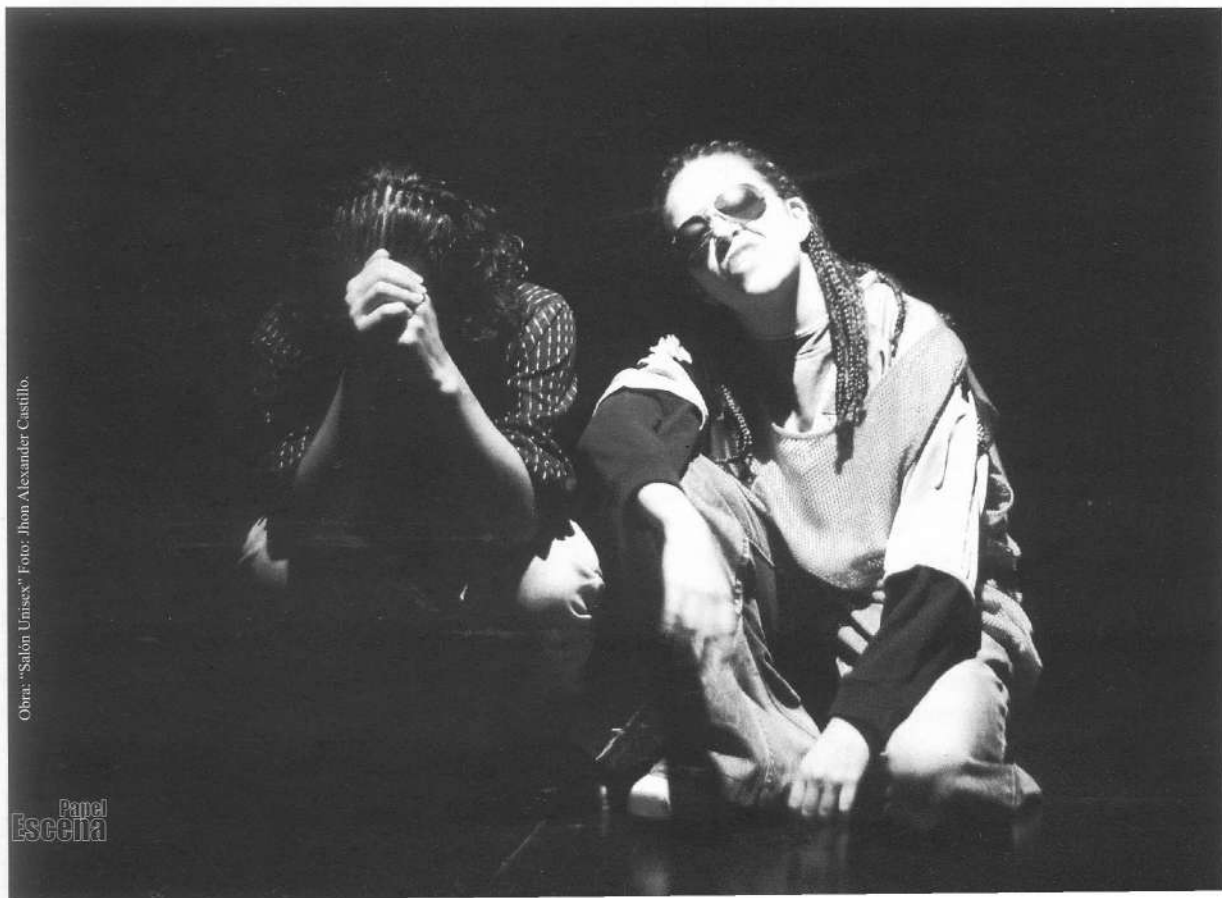
“Un espectáculo que contrasta con Cuarto Frío, otros registros, muy multifacéticos. El material provenía de historias de personas reales que llamaban la atención o generaban inquietudes.”

“Los personajes se fueron develando a través de comportamientos suscitados por micro situaciones, historias que asomaban posibles relaciones, personajes potenciales que habían aparecido en la primera etapa de observación y puesta en juego, anécdotas que se fueron perfilando.”

“Trabajo de creación colectiva en que uno se da cuenta del resultado al final del proceso.”

Un trabajo secuencial de fases, la recopilación de un primer material escénico que ha sido recogido descriptivamente y luego comentado para pasar a la escritura de un guión de situaciones y, posteriormente, un boceto de puesta en escena contrastado con nuestro

Obra: “Salón Umisex”. Foto: Jhon Alexander Castillo.



público privilegiado al que invitamos al final de cada fase del proceso, para retroalimentarnos.

“Muy rica la retroalimentación que se ha dado desde el estreno, que incluye al público y a los amigos que hemos nombrado como espectadores privilegiados, quienes nos han acompañado con sus apreciaciones.”

3. Atisbos poéticos

Una puesta en escena que parte de un proceso de exploración sobre la triada personaje-acción-situación, recogiendo una fórmula tradicional, pero reutilizada desde la perspectiva de una teatralidad urbana y contemporánea, que exige un lenguaje más condensado, ágil y breve, con fuertes porosidades, contrastes y matices, buscando afectar la percepción de un espectador bombardeado y seducido por los medios de comunicación, que han constituido una poética centrada en la brevedad, la emocionalidad y la ligereza. Quizás una tensión entre representación y presentación, entre catarsis y distanciamiento, como un viaje por el dial de estas tensiones.

El humor como ironía, un punto de vista para presentar la realidad, contrastarla y reírnos de ella y por supuesto, reírnos de nosotros, espectadores que miramos activamente, constatando con sorpresa los cambios constantes y algunas veces súbitos en la dirección del relato que se teje por los distintos puntos de vista de sus personajes, carentes de extensos datos biográficos y en cambio mimetizándose en los paisajes de las circunstancias.

Más bien juegos de malentendidos, de confusiones, de fuertes contrastes, ampliación exagerada del conflicto con mejor efecto si no llega a

espejos situacionales entre distintos personajes, peripicias amplificadas y comentarios de uno o unos, sobre los otros o sobre el suceso.

“Se buscará hallar y descubrir un lenguaje teatral que exacerbe lo contextual, amplificándolo”:

Para esto se piensa en una estrategia de construcción de la escena que aplique el concepto de Enfoque, que consiste en mostrarle al público solo lo que queremos que vea, y en este caso queremos que vea fragmentos y artificios. El enfoque en el teatro como el enfoque de la cámara en el cine “elige lo que se muestra”. Buscar desplazamientos del enfoque, “manejar el ojo del espectador”.

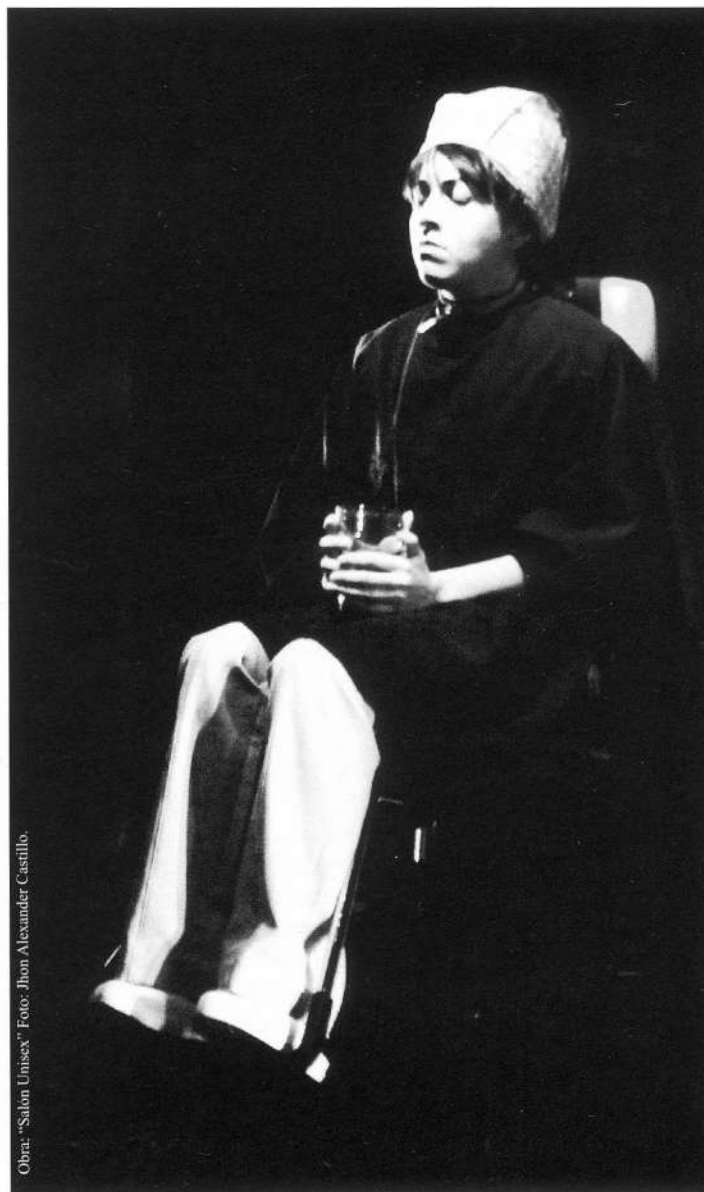
Todo esto para buscar que la secuencialidad de las escenas este dada por un juego permanente de “paneos”, de manera que se vaya construyendo desde diferentes puntos de vista hasta componer una totalidad calidoscópica. Nos interesa reinterpretar la realidad desde lo sensorial “el cuerpo que habita”, en su multiplicidad y en su unicidad.

De acuerdo con el reparto, decidido previamente como formato, existe una limitación que define la composición del texto y de las escenas posibles, pues solo se pueden generar ciertos encuentros entre los personajes, los que permite la presencia física de uno de los dos que interpreta cada una de las actrices: “comedia dramática para cuatro actrices y siete personajes”. Puesto que nunca se podrán encontrar los siete personajes en escena, muchas de las situaciones serán referenciadas por los otros, de manera que serán expuestas desde el punto de vista de El Otro, lo que propicia el uso del chisme, el juicio temerario, la tergiversación de las cosas... una verbalización poco justificativa y más asertiva, porosa, presente.

Los personajes del Salón Unisex no buscan ni aspiran a ser protagonistas de nada trascendental, ni de ser importantes para nada ni nadie, están por fuera de los cánones de belleza, son personajes relativamente marginados que deambulan entre conjeturas y tergiversaciones.

Tal vez sirva de marco conceptual la explicación que da el profesor de la Universidad de Málaga, Antonio Cantos Ceballos, en su artículo “*Arte de Vanguardia y Espacio Escénico: La “Partitura de Acciones” O Cuando La Imaginación Juega al Equilibrio*”¹:

“La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. Este “tejido” del espectáculo esta constituido por las acciones del espectáculo que conforman la dramaturgia del mismo, es el “*drama-ergon*”, como acertadamente lo define y concreta Eugenio Barba (1999, p. 295): los episodios de un acontecimiento o las distintas caras de una situación, los arcos de tiempo entre dos acentos de espectáculo, entre dos transformaciones del espacio, de un acompañamiento musical, las variaciones de ritmo e intensidad desarrolladas por el actor sobre algunos temas físicos precisos (sus maneras de caminar, de tratar los objetos, de utilizar el maquillaje o el vestuario), los objetos polivalentes que se transforman adquiriendo distintos significados o distintas tonalidades emotivas, las interacciones entre los personajes o entre los personajes y las luces, los sonidos, el espacio, y, además también debemos considerar acciones a todas aquellas que operan directamente sobre la atención del espectador, sobre su comprensión, **sobre su emotividad, sobre su cenestesia...**”



Obra: “Salón Unisex” Foto: Jhon Alexander Castillo.

¹Revista Recre@rte N°6 Diciembre 2006. [Http://www.iacat.com/Revista/recrearte06.htm](http://www.iacat.com/Revista/recrearte06.htm)

4. Voces y acciones.

Así, Salón Unisex no solamente es un espacio físico sino un espacio poético, el lugar de las intrigas y las transformaciones, el salto en el tiempo de la tradición a la novedad, con sus contradicciones y exigencias, con sus conflictos de deseos e intereses, la puesta en común de las diferencias, entre una serie de personajes heterogéneos por sus edades, procedencias, gustos e intereses, que se ven constreñidos y dinamizados por la decisión de convertir la peluquería de los Adanes en un salón para todos y todas. Así empieza:

Kain

Todo sucedió súbitamente, como un terremoto que no avisa para estremecer la tierra. Es cuando uno se da cuenta que la liebre puede saltar para donde le de la gana sin pedir permiso a nadie... aquí funciona la Peluquería de los Adanes, nunca tuvo letrado pero no hay quien no la conozca, el viejo Adán era uno de esos peluqueros de leyenda, tenía sus mañas y saberes extraños...

Eva

Adán tenía la habilidad para mantener en equilibrio situaciones tan precarias, y con tanta calma que una siempre creyó que todo estaba controlado... todo esto nos cogió desprevenidos. (Lo sacan).....

Eva

Lo que tengo claro es que transformaremos la peluquería en un salón unisex, que abra las puertas a todo el que se aparezca.

Adán Junior

¿Quién le ha cerrado las puertas a nadie?

Un espacio propiciatorio para propuestas salidas de la normalidad, debido a su fuerza centrífuga que obliga a otros comportamientos, esos que están implícitos en todo juego de tabúes y prohibiciones que se refractan y evidencian en la transparencia propiciatoria de ese lugar.

Solita

¿Y yo? Yo soy capaz de dejar el juego y dedicarme solamente a lo nuestro.

Lolo

Lo nuestro son los hombres, y dejar que el azar nos depare el destino que le de la gana. (Canta)

*Porque yo quiero mostrarme como soy
Sin penas ni antifaz
De frente y sin visajes.
Porque yo quiero ser así, y solamente así,
Y nada más que así,
Sin máscaras ni trajes
No me quiero esconder más,
Ni temer al que dirán,
De frente y sin visajes.
Sin reglas de apariencia social
Ni dardos que lanzan al juzgar,
Cuando me ven pasar
Vestido con encajes
Yo quiero ser así, y nada más que así,
Y solamente así, así, así,
De frente y sin visajes.*

Solita

Nada se pierde con probar, pero si me aburro me vuelvo para mi casa... Es mejor la soledad con compañía y no que el eco le responda con la misma voz de una. Sueños húmedos y pare de contar

También el lugar afectado por el descontrol circundante, por la violencia desatada que arrasa con lo que se encuentra, el afuera afectando el adentro, un adentro de intimidaciones, solidaridades y prevenciones, enfrentado a un afuera indolente, exigente y devorador.

Kain

Uno de ellos me clavó la mirada, como si disparara fulminantes...esos tienen cámaras escondidas y se entrenan para recordar fisonomías con solo verlo a uno un segundo...nunca volteé para atrás...sino me volvía estatua de sal...no puedo mirar, me repito mientras corro y corro, me meto por el callejón de la areperia, salgo por el sótano del edificio del cuento... y me digo, si voy para la pieza quedo fichado... (Pausa)

Solita

Claro, y ahora va a dejar al Salón caliente... ¿no podía haberse ido para otra parte?

Eva

No sea tan indolente... no ve que está a punto de desmayarse...

5. Las reescrituras

Una de las características de este trabajo es que no está listo definitivamente el día del estreno, puesto que allí se inicia un nuevo proceso de escritura en el que es fundamental el ejercicio de diálogo con los espectadores, más que en foros formales, en la charla abierta y algunas veces mordaz y aguda, que pone la mirada y el énfasis en aspectos novedosos, en apuntes de detalles no tenidos en la cuenta, que estimulan el afinamiento del espectáculo.

Entre el pre-estreno realizado en diciembre de 2005 para un pequeño grupo de espectadores al que hemos denominado nuestro público privilegiado y el estreno en febrero de 2006 en Cali-Teatro hubo una segunda reescritura que se enfocó en darle mayor secuencialidad al ritmo narrativo, y develar con nitidez ese juego de tensiones de micropoderes, que se ejercen por fascinación, poniendo al descubierto los intereses particulares de los personajes y sus acomodos desplegados a lo largo de la acción dramática, que hacen que una insignificante decisión, transformar la peluquería de los Adanes en un Salón Unisex, cambie el derrotero de los personajes que son afectados por este detonante de la acción.

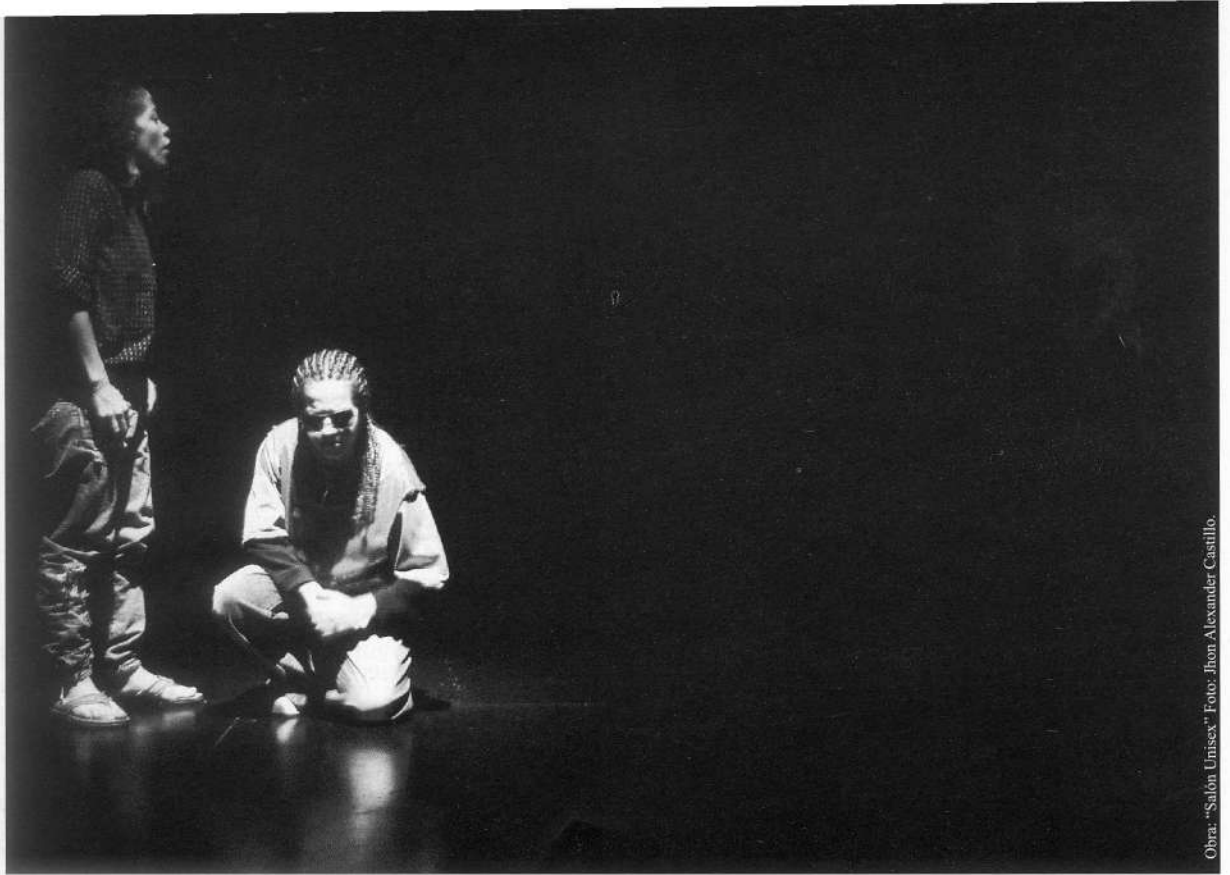
Al completar la undécima función, a lo mejor un hábito cabalístico sin explicación lógica, emprendimos un recorrido exhaustivo por el espectáculo que acababa de hacer una función para estudiantes de un colegio, que preguntaron y opinaron, sobre todo los chicos menores. Este recorrido crítico y emotivo, intuitivo y racional, nos evidenció la necesidad de una tercera reescritura que permitiera la transparencia de la obra que nos proponíamos, hasta ese momento intervenida por una serie de opacidades que trastocaban la teatralización deseada. Opacidades en el uso espacial, en el orden secuencial, en la resolución final, en un énfasis por aquí, un sobrante por allá, una cierta intuición que se afianza con estos encuentros y nos permite rediseñar y ajustar una escritura. Ha sido interesante el papel activo del público que aportó sus puntos de vista, algunas veces feroces y atinados o simplemente contundentes.

El espectáculo teatral como un organismo vivo y veraz, requiere irse ajustando, configurando la nitidez de los lenguajes, sus acentos, musicalidades y

silencios, el ritmo de los despliegues de la escena, los conectores entre ellas, los saltos de la acción y los juegos de la narración, que logre establecer el contacto expresivo y comunicativo con el espectador, un espectador activo que oscila entre la identificación, tal vez con alguno de los personajes y su problemática, o el distanciamiento, propiciado con las voces que cortan la sucesión argumental, o las canciones o los cambios evidentes de la escena o los comentarios de los personajes al público. Un ejemplo es el **Vals del salón**, que cantan dos voces femeninas que intervienen la acción como presencias extrañas y un poco omniscientes:

“Atraviesa el ambiente
No lo puedo evitar
Es más fuerte que ninguno
Circunda este lugar
Y me hace marear
Su néctar
Embriaga
Es más fuerte que ninguno
Circunda este lugar
Su música encandila
Corre Lolo corre
Estás por llegar
Por llegar.”

La oscilación entre catarsis y distanciamiento como una manera de entrar y salir de la acción dramática, en una especie de contrato de credulidad con los espectadores, que terminan aceptando esos mundos posibles, tan cercanos pero a la vez tan lejanos de sus vidas cotidianas, por efecto de la elección de esa forma particular de narración escénica.



Obra: "Salón Unisex" Foto: Iñon Alexander Castillo.

Fragmento de la obra

8. La propuesta de Lolo

Lolo

¿Tiene algún compromiso esta noche?

Solita

La revancha...vamos a jugar unas cuantas tablas...

Lolo

La revancha es ya...estoy contra la espada y la pared y usted es mi tabla de salvación, Solita, yo también soy Eduardo, con esa erre rotunda que siempre remarcaron al llamarme.

Solita

(A público) He oído hablar de gente que, a veces, encuentra historias tan tristes, que no puede evitarlas, como si se tratara de una cuestión de destino...

Lolo

(A público) Es porque esperan lo equivocado, lo que no tienen que esperar. Se ponen unos anteojos con lentes de aumento para ver a la fuerza lo que desean...la gente se ciega.

Solita

(A público) La gente se ilusiona y forma castillos en el aire, seguramente engañada. (Explota) Yo lo he esperado toda una vida, desde que lo conozco...no me importa que seamos novias.

Lolo

Tranquila Solita, usted puede seguir yendo al bingo, es más, yo le doy para que apueste.

Solita

Yo no le he dicho que si... no me presione... Yo lo quiero a usted, ¿no me entiende?

Lolo

Eso lo hace todo más fácil, vivimos en un mismo apartamento, usted escoge la habitación que más le guste y me deja la que sobre a mí.

Solita

¿Esto es un complot o qué? ¿Cómo me va a obligar a convivir con usted, si va a llevar a otros al mismo sitio donde yo esté?

Lolo

No los llevo, total, ya estoy acostumbrado.

Solita

¿Y yo? Yo soy capaz de dejar el juego y dedicarme solamente a lo nuestro.

Lolo

Lo nuestro son los hombres, y dejar que el azar nos depare el destino que le de la gana. (Canta)

Porque yo quiero mostrarme como soy

Sin penas ni antifaz

De frente y sin visajes.

Porque yo quiero ser así, y solamente así,

Y nada más que así,

Sin máscaras ni trajes

No me quiero esconder más,

Ni temer al que dirán,

De frente y sin visajes.

Sin reglas de apariencia social

Ni dardos que lanzan al juzgar,

Cuando me ven pasar

Vestido con encajes

Yo quiero ser así, y nada más que así,

Y solamente así, así, así,

De frente y sin visajes.

Solita

Nada se pierde con probar, pero si me aburro me vuelvo para mi casa... Es mejor la soledad con compañía y no que el eco le responda con la misma voz de una. Sueños húmedos y pare de contar.

Lolo

Acompáñeme a la casa, les damos la noticia antes que se arrepientan.

Solita

¿Cómo vamos a ir en este estado?

Lolo

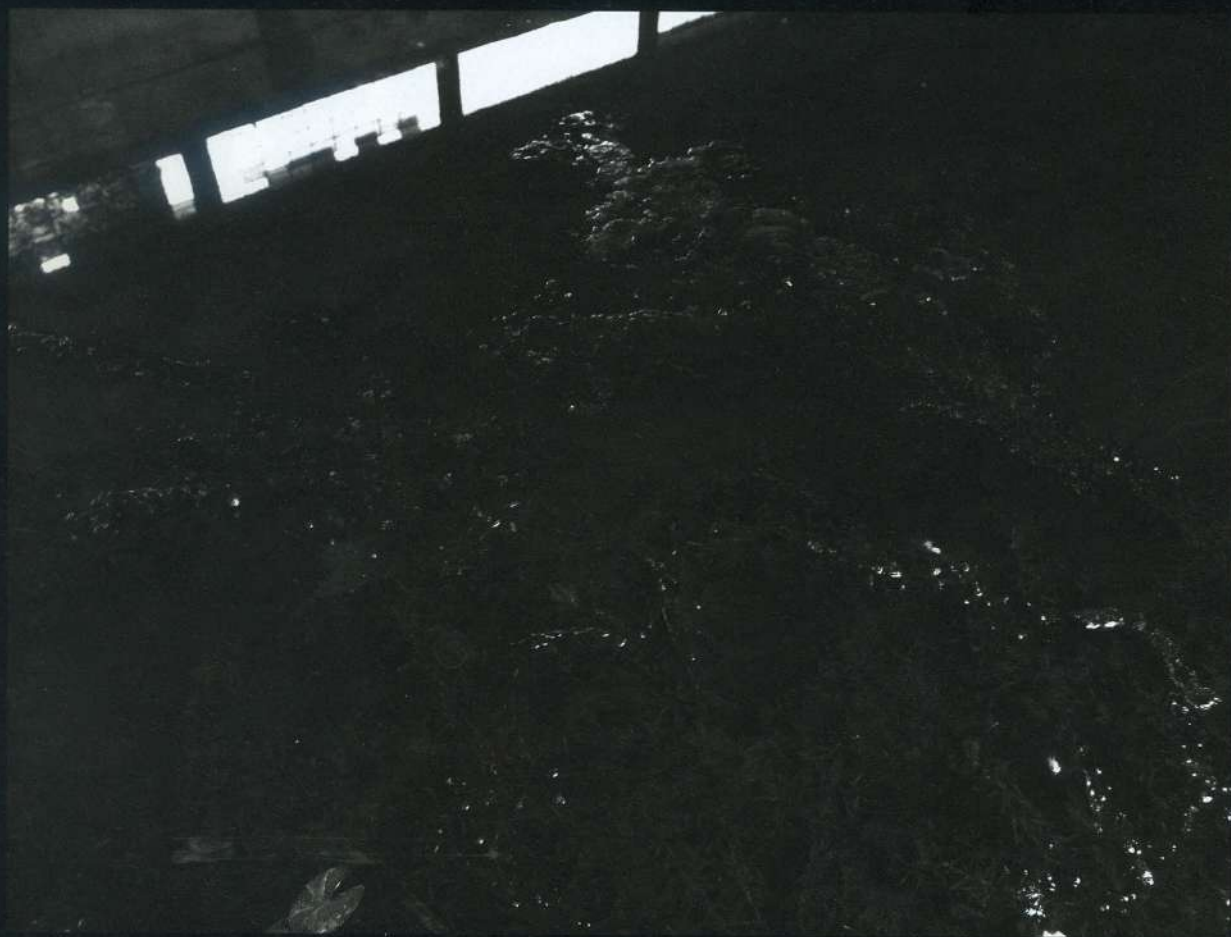
Les va a parecer una relación de verdad, auténtica, para toda la vida.

Solita

De una, antes que me arrepienta yo.

Lolo

Sellemos este compromiso que no se sabe para donde va pero que es mejor que nada. (Brindan con un trago y cantan desahogados).



*Lina Fernanda Rodríguez. Agua
Fotografía digital
blanco y negro
Simesa, Medellín
2006*

Galería de Papel



*Lina Fernanda Rodríguez. Tossico
Fotografía digital
Simesa, Medellín
2006*

Maromas

PHANOR TERÁN*

Obra de teatro en un acto (Cinco cuadros)

PERSONAJES

ANATOLIA.	LAMADRE, 40 AÑOS
MAROMAS.	23 AÑOS
CLEOTILDE.	22 AÑOS
ANANÍAS.	HERMANO MENOR, 18 AÑOS

LA ACCIÓN TRANSCURRE EN LOS AÑOS 30,
EN ALGÚN LUGAR DE BOYACÁ.

CUADRO PRIMERO

(AL ANOCHECER. CAMPO
ARRASADO POR LAS LLAMAS.
ANANÍAS REGRESA DEL PUEBLO,
SOBRESALTADO. MAROMAS, SU
HERMANO, LE ATISBA, VESTIDO DE
"VIUDA", CABELLERA LARGA,
PLATEADA. ES UNA BELLA MUJER,
QUE POSTERIORMENTE SE
TRANSFORMA EN "BRUJA").

VIUDA.

¿Hacia dónde vas?
¿Qué miras?
Acesas tan fuerte

Como el vendaval de los vientos:

La tarde reposa.
el ganado paca.
la jornada descansa.
(CANTA)
Cuando termines de peinarme
dejaré de odiarte
si piensas que odio es lo que tengo.
Cuando termines de buscarme
dejaré de anhelarte
si piensas que mi anhelo has sido.
Cuando termines de anhelarme
dejaré de poseerte
si piensas que eres mi deseo.
(PAUSA)
Correteas, demasiado, tus pies

Cuando vi por primera vez obra teatral, era Harry Gainer y domingo en la tarde; cuando volví a ver era "Llegaron a una ciudad" de Priestley; cuando entusiasmado, poco tiempo después, puse en escena "el ahorcado" del Monje Loco me expulsaron del plantel de señoritas antes de que apagara las luces; cuando monté "Lucullus" de Brecht dijeron que era brillante pero de Palmira; cuando

cansados, agotados
 por tan dura jornada.
 Descansa y peina mis cabellos,
 suavemente,
 suavemente,
 no tires de mi pelo.
 (TARAREA SU CANCIÓN)
 ¿No entiendes cómo está delante
 lo que estaba detrás?
 (PAUSA) ¿Cómo, entonces,
 no quisiste hacer lo que hiciste....?

ANANÍAS

Yo no he hecho nada.

VIUDA ¿Nada?

Nada el pez en el agua.
 Nada la hoja seca
 en la fuerte corriente.
 Ven...
 Rebulle en tu adentro
 la sangre
 y el corazón palpita,
 en alocada carrera.
 Ven...
 Mira que el mío quema,
 siente,
 siente que la sangre me abrasa.
 Acaricia mis cabellos.
 Péinalos

ANANÍAS

¿Por qué me dices
 lo que dices?

VIUDA ¿Por qué haces
 lo que haces?

(CANTA)

Cuando termines de encontrarme
 dejaré de buscarte...

ANANÍAS

Busco mi casa hace horas
 y no la encuentro:
 no encuentro el camino
 que camino
 ni la ruta que conozco.
 Quiero ver a mi madre
 Y a mi hermana...!

VIUDA ¿Y a tu hermano también...?

(ANANÍAS CORRE DESESPERADO)

Cuánto más desesperes
 más grande será el círculo
 de tu perdición.
 (PARA SÍ)
 Y de tu nauseabunda pena,
 perro faldero,
 sarnoso lameculo.
 Oh, manos mías
 que antes de ahora
 y antes de antes
 habéis crispado
 vuestros nudos
 para acogotar la vida.
 ¿Por qué ahora reposáis
 flácidos y medrosos?
 ¿Cómo, en vez de nadar
 en la sangre de las entrañas
 Para desenterrarlas,
 os quedáis señalando
 el lucero vespertino
 el crepúsculo que fenece?

quise iniciarme en el teatro, el director español Luca de Tena renunció, antes del tercer ensayo; cuando se pudo reiniciar me nombraron asistente por inservible; cuando empecé en serio, mi madre se lamentó de su suerte; cuando hice mis primeras críticas me increparon para que escribiera las obras; cuando hice mi primer viaje a Europa, el director nos abandonó en París; cuando vi el

¿Y qué hago aquí,
sembrado en estas cenizas,
dejando que el perro faldero
infecte el aire
con su traidora respiración
traidor de su sangre?
(VUELVE ANANÍAS AÚN MÁS
CONFUSO)
No tires así mi cabellera
Plateada, hija de la luna.
Ven,
Recógela y péinala:
duerme ensortijado,
buscador de caminos,
caminante errante.

ANANÍAS

No encuentro la salida.
Si al menos soplara el viento
por las hondonadas
y si crispara los peñascos
sabría el destino de su rumor
y la ruta de mi casa...

VIUDA

Otros ecos te atormentan...

ANANÍAS

Bella mujer,
señora del monte,
reina de los caminos,
amante de las encrucijadas,
devuélveme donde mi madre
si eres la causa de mi extravío.
Toma de mí lo que quieras,
pero, prontamente

O dime, ¿qué debo hacer
para obtener tu socorro?

VIUDA

(LE DA UN PEINE DE ORO Y TARAREA
SU CANCIÓN)

Nada me arrancarás
que no me hayas quitado
Nada me brindarás
que no me hayas robado
Nada me concederás
que no haya mendigado.

ANANÍAS

(QUE LA PEINA)

Dime que limpie el monte
de las cenizas que lo enturbian.
Pídeme que apague
las llamas que todavía lo lastiman.
Exígeme que sea valiente
siendo tan cobarde como soy,
pero, dame el sendero
del regreso...

VIUDA (CANTA)

Sangre de tu propia sangre.
Sosiego de tu propia calma.
Vida de tu propia vida...
(ANANÍAS EN SU DESESPERACIÓN
LE HINCA EL PEINE)
Cabeza de pez,
Gato muerto que se hincha,
que se infla,
Infla tu alma perdida...

Berliner Ensemble ya era un producto para turistas; cuando escribí mi primera obra argumentaron que no distinguía entre teatro y cine; cuando me nombraron director de un teatro universitario al rector que firmaría el contrato lo destituyeron fulminantemente; cuando gané un Festival Universitario otros dijeron dirigir el grupo; cuando Jacqueline alabó mis textos, Enrique Buenaventura

ANANÍAS

No quise lastimarla.

VIUDA Perdido estás,

Estás esta noche.

Noche de tu día aciago.

Aciaga aventura.

La aurora morirá en el día.

El día que ya no será tu día.

Ni para ti ni para los tuyos.

Los tuyos que ya no son tuyos.

Los que quisiste.

Quisiste amar y odiaste.

Cabeza de pez.

gato muerto que se infla,

se engorda,

se puja,

ser que repuja,

se sopla,

se eleva,

se revienta!

(ANANÍAS CORRE DESPAVORIDO)

Tierra, madre nuestra,

haz lo que mis manos temieron,

ábrete para recibir

la carne,

del que bebió la sangre

de su propia sangre

con la boca y de la mano

de su propia madre

traidora de su hijo

cobarde sombra tras su hijo

(PARA SÍ)

Corre despavorido,

tiembla,

¡sixse de verano! (PAUSA)

En vez de empuñar

fiero, la daga

y cruzar hasta el cabo

entraña y sangre

tu vida y tu lengua traidora,

me doblego

y te veo tan frágil

¡hermano mío!

Nada de los que has hecho

lo hubiera hecho por ti.

Si al menos, en este instante,

tuviera la fortaleza

que se escondió, hasta hoy,

en tu cobardía...

¡Ah! ¡Chulavitas!

Corred presurosos

¡que la vianda está servida!

Preparad los agujones

y los trinchas.

La comilona es succulenta.

El hermano traicionado

y el denunciante adolorido

¡Chulavitas!

¡Está servido el cuerpo!

¡Devorad el alma!

OSCURO

CUADRO SEGUNDO

(CASA DE LA FAMILIA. ESA MISMA
TARDE, ANTERIOR A LA NOCHE DEL
CUADRO PRIMERO)

ANATOLIA

¡Como si eso te hubiera enseñado tu padre!

se mofó de los esperpentos; cuando monté textos de Enrique Buenaventura me llevaron al calabozo y a Consejo de Guerra; cuando conformé un grupo independiente los actores me creyeron millonario; cuando tuve el primer auxilio el diputado me pidió el 70% por anticipado y de contado; cuando monté mi primera obra "madura" los actores se rebelaron para montar a Beckett;

Vas a condenar su alma a un eterno sufrimiento. Si existe algo digno es el honor. Es la única riqueza que el pobre no puede perder jamás. ¿Qué esperas para llevarte tus porquerías?

MAROMAS

¡No son porquerías...!

ANATOLIA

¡Porquerías!

MAROMAS

¡No son porquerías!

ANATOLIA

¡Excrementos, mierda del diablo!

MAROMAS

¡Dios me ampare!

ANATOLIA

¡Callá esos ojos! ¿Cómo te atreves, tú, a implorar la Gracia Divina?

MAROMAS

Entonces, no me eche al diablo encima.

ANATOLIA

En el infierno te consumirás.

MAROMAS

Con esas cosas no se juega, madre Anatolia.
Usted no sabe lo que pesa ante Dios la maldición de una madre...

ANATOLIA

Condenado has estado desde siempre y por siempre...

MAROMAS

Denunciado, más bien dirá.

ANATOLIA

(PAUSA) Maldigo la hora en que Calixto me dejó esta sarta de desgracias.

MAROMAS

Usted sí puede maldecir...

ANATOLIA

Maldigo y redigo lo que se me antoje.

MAROMAS

No parece usted, madre.

ANATOLIA

Una bestia engendrando monstruos, eso es lo que soy...

MAROMAS

¿A dónde quiere ir?

ANATOLIA

Hasta donde llegue...

MAROMAS

¿Una madre, si es madre, cómo puede hacer lo que usted hace? ¿Decir lo que dice?
¿Pensar lo que piensa?

cuando denuncié los imperios culturales caleños me declararon resentido empedernido; cuando incentivé La Mueca, revista de teatro, mis compañeros la vetaron; cuando auspicié la visita de Peter Brook, los papistas del teatro lo ignoraron; cuando propicié el Odin Teatret en Jamundí, Palmira, Florida, al Bread and Puppet, Darío Fo, Franca Rame me tildaron de imperialista

ANATOLIA

Por eso mismo. Por eso digo lo que digo, y haré lo que estoy haciendo, y pensaré lo que estoy pensando. ¡También la oveja bala, el pájaro pica, la hiena amamanta, imbécil!

MAROMAS

Las madres son distintas.

ANATOLIA

¡Qué distintas! ¿Qué conoces de mí? ¡Ni siquiera recordarás el pezón que te amamantó! No me contradigas.

(PAUSA) (VOLVIENDO A UN TEMA YA TRILLADO)

¿Acaso no te enseñaron que ni ojo en carta ni mano en plata? ¡Maromas, ven acá! Donde te agarre voy a barrer con tu cuerpo el camino de pecado que has sembrado hasta aquí, maldita moscamuerta.

MAROMAS

Usted quiere que nos dejemos acribillar, así, sin más ni más. Que nos muramos de hambre así, sin más ni más.

ANATOLIA

¿Y por qué crees que estamos donde estamos? ¿Por gusto? ¿Por amor al paisaje?

MAROMAS

Y que nos quiten el pedazo de loma, así.

ANATOLIA (LE TIRA CON LO QUE ENCUENTRA A LA MANO)

Malditos hombres y sus engendros de odios.

MAROMAS

Por usted, nos vinimos a este monte.

ANATOLIA

Por un pedazo de tierra que el día menos pensado la naturaleza rebruja como un pañuelo...

MAROMAS

Una familia sin techo no es familia, cantaleteaba día tras noche, madre... usted misma.

ANATOLIA

Por el orgullo de una idea, una maldita idea, por una miserableza, por una olla sin fondo, miserableza desde que nace, todos los días, llenándose, todos los días igual de vacía y miserable. Por comer lo que mañana es necesidad; por el lecho amoroso, vacío al día siguiente; por el pañuelo que sofoco la fatiga, fatigando cada día peor. Por miserablezas, miserablezas de banderas de banderas que todos los días, entre más días son, más sueños, son. Sueños ensangrenados en letanías de discursos que nunca terminan, de guerras que nunca cesan ni tienen horizonte. Malditos todos esos trapos, y todos esos sueños, malditos todos, los palos que las elevan, los brazos que sostie-

mercachifle; cuando mis críticas tuvieron resonancia en Manizales los ejecutivos se extrañaron; cuando a Fo le dieron el Nobel me buscaron para que les facilitara su teléfono personal; cuando promocioné a Wole Soyinka los afrodescendientes me calificaron de oportunista, negro blanqueado; cuando publiqué las crónicas de ciudad, los Lloreda las colgaron; cuando la

nen, las manos que empuñan, los pies que las movilizan, los vientos que las baten, malditos los ojos que sueñan con el sol que las alumbra...

MAROMAS

Usted misma madre, hizo todo eso...

ANATOLIA

Y tener que arrastrar esta viudez, soledad y silencio, este eco de olvidos y dolores de recuerdos. ... Malditos todos los hombres.

MAROMAS

¿Por eso me condena, madre?

ANATOLIA

Tú, que ni siquiera honor y orgullo has tenido, que ni siquiera rindes humildad al todo creador, que ni siquiera te asomas al infierno; que no te asusta la noche ni te maravilla el día, pequeño renacuajo, baboso y escurridizo reptil, que ni siquiera oíste a tu padre por andar debajo de las camas, ¿cómo es posible y a santo de qué vienes a mí, con alhajas, con cadenas de oro, esclavas, gargantillas, anillos y zarcillos y cachivaches de lujo? ¿A santo de qué vienes a halagarme? ¿Estás cubriendo tu cobardía escondido en los techos, mientras tu padre lo acribillaban? ¿Vienes a halagarme a mí que nada espero y esperaré de ti? ¿A santo de qué, y por qué motivo adornas tus miserables días, tu enclenque condición, tu podrida alma y enrevesado pensamiento para elogiarme e incitar mi vanidad con porquerías, fechorías malandanzas...?

MAROMAS

Al menos de hambre no moriremos.

ANATOLIA

Dios no dejará que eso suceda. ¿De quiénes son? Ven acá, contéstame: potro cerrero, rata esquinera. ¿Quién te las ofreció? ¿Quién era su dueño? Por todos los diablos, sal de ahí. ¡Hueles a perfumes y polvos! ¿En qué andas metido? ¿A qué mujer estás baboseando? ¿Tendré que enseñarte, todavía, que soy tu madre hasta que muera? Hasta que te mueras, y más allá por los siglos de los siglos. En el mismo infierno seré tu madre: la que te parió, la que se vio y aún se ve en tu horrible humanidad. ¿Todavía crees que no lo soy? ¿Qué no tengo fuerzas para hacerme valer? ¿Qué la fuerza que nos negó Dios, ¡blasfemia, maldita debilidad de mujer! no se la arranqué a tu padre para enseñarte a respetar lo ajeno y a las mujeres en su lecho?

MAROMAS

Lo que era de ellos, ha sido nuestro y lo ha sido por nosotros.

ANATOLIA

¿No será lo que estoy viendo en tus ojos? ¿Lo que estoy presintiendo en mi corazón? ¿No habrás...? No, por Dios, te lo juro, te lo advierto, será mejor que desaparezcas, más vale que huyas como perro de monte, más vale que todos mis pensamientos sean falsos porque de ser ciertos... Voy a buscar hasta el fin del mundo la verdad, lo que ha sucedido y si algo horrible has cometido, aunque ni siquiera una gota de sangre se haya derra-

Cooperativa de Artes Escénicas era un recuerdo, los de Bogotá se lamentaron; cuando incentivé los Circuitos Culturales y las Rutas Turístico Culturales solo un godo oyó; cuando conformé una librería teatral, quebré; cuando regresé a las críticas teatrales los editores se lavaron las manos; cuando traduje, me gritaron fanteche; cuando gané el Autores Vallecaucanos dijeron que era

mado, te juro por esta boca que un día rozó la de tu padre para rastrojear el nido de amor, por estos pechos que lo arrastraron al deseo y que te amamantaron, por estas entrañas que te forjaron y modelaron, por estas piernas que se robaron el éxtasis de tu padre y que te expulsaron al mundo, te juro, por estas manos, por estas mismas que te arrullaron, que te haré pedazos, que machacaré hasta el tuétano de tus huesos y te retorceré con la misma fuerza, amor y dolor que te parieron. Te lo juro, Maromas, que este día no pasará en vano y que de ser tú ladrón, asesino y prostituto lo vas a maldecir hasta el fin de tus días. Y ni siquiera intentes moverte de aquí, porque hallaré tu huella en el peor de los pantanos y maldecirás entonces por siempre, a quien hasta este momento fue tu madre. Ananías, ¡¿dónde estás majadero?! Vístete y corre a decirle a la autoridad... (PAUSA) ¿El alcalde? Tú, ¡asesino! ¡Ananías! Corre y dí que Anatolia va a entregar a su hijo, ladrón y asesino (PAUSA) Su mujer también cayó... Ya vivirás eternamente en cuerpo, en un socavón si eso es lo que has deseado, ¡cucaracha! ¡Ananías! ¡corre! ¡El tiempo vuela y el aire se infecta con ésta alimaña!

OSCURO

CUADRO TERCERO

(MAROMAS Y SU HERMANA, CLEOTILDE. ESA MISMA TARDE, ANTES DEL ANOCHECER, EN LA MISMA CASA DE LA FAMILIA. EL VIENTO AZOTA. CUARTUCHO DE

SAN ALEJO. MAROMAS TIENE SUS DISFRACES DE TRAVESTI, REGADOS. CLEOTILDE SE CUELA. MAROMAS ESTÁ A MEDIO MAQUILLAR.

CLEOTILDE
¡Hermano mío!

MAROMAS
“Y tú que ni siquiera honor y orgullo has tenido...”

CLEOTILDE
¡Quiero lucirlas todas!

MAROMAS
“Que ni siquiera un buen consejo oíste de tu padre, por andar escondiéndote debajo de las camas...”

CLEOTILDE
Te pareces al ángel del juicio final.

MAROMAS
“... Vienes a halagarme a mí, que nada esperé, espero y esperaré de ti...”

CLEOTILDE
Las vacas rumian cuatro veces lo mismo, Maromas, no te atormentes...

MAROMAS
Es mi único alimento.

CLEOTILDE
Hermano mío, no te enfermes más el alma.

comprado; cuando hice el directorio cultural a pocos importó; cuando enseñé teatro, me pidieron que pasara estudiantes mediocres; cuando investigué teatro vallecaucano, todo quedó en el olvido; cuando me senté en una mesa de conferencias, el facilitador no supo cómo presentarme. Cuando le encargué la música de Notas para el olvido a Oscar Vargas, se murió.

MAROMAS

¿Cuál alma?

CLEOTILDE

La tuya y la mía...

MAROMAS

Es un rastrojo.

CLEOTILDE

(RÍE) ¿Te aguarda un General?

MAROMAS

Un ejército...

CLEOTILDE

Insaciable.

MAROMAS

Como si fuera honor esperar al asesino hasta que consuma su venganza... (CLEOTILDE EMBELESADA CON LAS ALHAJAS Y VESTIDOS, SE QUITA Y SE PONE SIN FIN) que le quemén las rozas de maíz, que le incendien la casa por los cuatro costados desde la cocina hasta la letrina...

CLEOTILDE

Siempre te las rechaza... "si alguna vez"... pero nunca, nunca vas a aprender, querido Maromas.

MAROMAS

Honor, dignidad... cincuenta años de dignidad bajo siete capas de tierra.

CLEOTILDE

¿Por qué insistes, siempre, en las siete capas de tierra? Cuatro plomazos y al cañón del río. Un mes buscándolo no fue bastante. En la eternidad lo volveremos a encontrar.

MAROMAS

Como si no te importara...

CLEOTILDE

Con eso no lo voy a rescatar. (PAUSA) Ese rojo te hace ver más negro. Me gusta cuando te pones de amarillo o negro.

MAROMAS

Nunca me he puesto de amarillo.

CLEOTILDE

Te queda mejor, de todas maneras.

MAROMAS

Vas a entender tú de estas cosas.

CLEOTILDE

¿Se puede ir a un funeral de amarillo?

MAROMAS

De rojo.

CLEOTILDE

El rojo es para algo especial.

MAROMAS

Para la guerra...

CLEOTILDE

O para el amor...

MAROMAS

Para una corbata ensangrentada...

CLEOTILDE

(RÍE) (SE CORTA. ASOMÁNDOSE) ¿Oíste?

MAROMAS

No vendrán hasta la noche. Hasta la madrugada.

Dramas: Avelino, La Estación, La entrevista, Confesiones, Eulalia, Maromas, Ana Carisina, La cloaca, Los amantes de la jaula dorada, Ceniza de Cenizas, Esa insondable quimera del adiós, Ella y Ella, Notas para el olvido.
Comedias: Adelita Ramírez, Parábola del bobo y el rey, El amor de un viejo, María T., Sueño de las naranjas, Jovita Feijoo.

- CLEOTILDE ¿Vendrán?
- MAROMAS ¿Los espantos?
- CLEOTILDE ¿Ya regresó?
- MAROMAS ¿Tu hermano?
- CLEOTILDE Dará una vuelta en el zanjón y dirá que ya fue... Es tu hermano también.
- MAROMAS Perro faldero.
- CLEOTILDE Todos no nacemos para ladrar.
(PAUSA)
- MAROMAS (ABSORTO) Como si fuera honor venir a sentarse en el taburete, al pie de la puerta, mirando para ningún lado, a mandar y dormir. Como fuera honor ponerse un sombrero y terminar arrodillado frente a un pedazo de yeso, y luego venir a zamarrear a todo el mundo. Como si fuera hombría botar el dinero en las cantinas...
- CLEOTILDE (ENCONTRANDO UN TRAJE DE HOMBRE)
¡Este nunca lo había visto!
- MAROMAS Agachándose al hueco de la tierra, a los pechos de la Anatolia, a la bendición del cura, a la orden de viva la patria antes de cabecear en la urna de votar...
- CLEOTILDE No me digas de quién es, ya lo sé... es del alcalde. ¿No es cierto? A mí sí me dijeron que lo habían dejado desnudo... ¿Querías que se le enfriara al alma? ¿Cómo sabe, Maromas, lo que uno quiere? ¿Y lo desnudaste antes o después? ¿Quería hacer el amor contigo? ¿Cómo lo hiciste? ¿Lo dejaste que se desvistiera? ¿O eso fue después? ¿A dónde le caía la barriga? ¡Uf, qué asco! ¿O tú lo desvestiste, Maromas?
- MAROMAS Déjame en paz.
- CLEOTILDE ¿Le tenías ganas, no? Pero tú no estabas seguro que él hubiese mandado a matar a nuestro padre...
- MAROMAS ¿Y quién si no?
- CLEOTILDE Otro, cualquiera...
- MAROMAS Él.
- CLEOTILDE ¿Te quiso besar? A ese no le bastaban las cinco mujeres que tenía...
- MAROMAS ¡Cerdo!
- CLEOTILDE “Capullito” A mí, me decía “capullito” (RIEN) “Capullito de alefí”. Y me lo cantaba “Lindo capullo de alefí”.
- MAROMAS (SIGUE CANTANDO) “Si tú supieras mi sufrir”
- CLEOTILDE Y me decía: “ese capullo ya casi es una flor”...
- MAROMAS “Y las flores necesitan de la abeja para...”
- CLEOTILDE “Para ser más hermosas...”

Autos: Romance de luna menguante, Huída de Egipto, Hijo pródigo.

Obras breves: La señora, La papirusa, La pesadilla de Rafael, Dúo.

Infantiles: Johnny el terrible, El basurero del diablo, Esther la niña que no quiso leer, A Juanita le pidieron un beso en la boca,

MAROMAS “Antes que la marchite la envidia...”

CLEOTILDE “Capullito”.

MAROMAS “Hagámonos a la sombra que el sol nos marchita...”

CLEOTILDE “Señor alcalde...”

MAROMAS “Domeciano”

CLEOTILDE “Don Diomeciano”

MAROMAS “Diome, basta...”

CLEOTILDE “Al que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”.

MAROMAS A veces te envidio.

CLEOTILDE Es parte del deseo.

MAROMAS Y te odio.

CLEOTILDE Buen principio.

MAROMAS ¿Y...?

CLEOTILDE ¿Y?

MAROMAS “Creí que no tenía sentimientos”.

CLEOTILDE ¿Yo?

MAROMAS “Como dicen tantas cosas....”.

CLEOTILDE “Una cosa es el alcalde y otra... Diome”.

MAROMAS “Por lo que se ve o por lo que está escondido”.

CLEOTILDE “¡Por lo que se ve! No tengo secretos para tí” (RÍE) “¿No lo sientes?”.

MAROMAS “Ya casi lo veo” (SE BESAN. SE SEPARAN. SILENCIO) Esas manos puercas, encharcadas en sangre, esos vellos en las orejas erizándose, puercos, puercos espín (RÍE) Me besó, ¿sabes? Me besó... eso nadie lo había hecho... Pero quería no fallar, tenerlo tan cerca y oírle su último suspiro: me sonaba a coro de ángeles. Quería ver su cara de asombro. Y cuando me sintió la barba, ya no tuvo tiempo de cerrar los párpados. Ahí se quedó jetiabierto. Sus manos no se me quitaban, se me quedaron pegadas al cuerpo. Su carne flácida escurriéndose por la mía...

CLEOTILDE Ya pasó, no te atormentes...

MAROMAS Su peso... pesaba toneladas.

CLEOTILDE ... Siempre soñé que un día vendrías cargado de joyas, como un Niño Dios, ¡con un montón de sedas y tafetanes! cintas de pana, y encajes, con tacones altísimos para mis pies...

MAROMAS Luego ardió todo, la alcaldía, el almacén, como si fuera el infierno mismo.

CLEOTILDE Lo era: infierno de dudas, de estafas, de oprobios. ¿No olvidarías quemar los libros de cuentas...?

MAROMAS Hasta su mujer...

CLEOTILDE Mi Maromas...

Con Bosio y Don Cosío, El regalo de navidad, Martín Pescador.
Poesía: Líricas, Pendejolíricas, Auto-críticas.
Relatos: Lecciones sobre el hambre.

- MAROMAS Cleotilde, hermana mía (BAILAN Y RIEN) hacer otra cosa que estar pensando en lo que hicieron, en lo que dejaron de hacer?...
- CLEOTILDE Te ves "encantadora". Debe ser muy importante. MAROMAS (LA GOLPEA) Cállate (LA ABRAZA) Perdóname, te quiero, Cleotilde.
- MAROMAS Lo último que haga. CLEOTILDE (AL TOMAR UN POCO DE AIRE AL LADO DE UNA VENTANA, VE A SU MADRE Y A SU HERMANO MENOR QUE HUYEN). Ya se escapan... Yo iré por ellos.
- CLEOTILDE Después... ¿te irás sin mí? MAROMAS Déjalos...
- MAROMAS No tienes por qué irte. CLEOTILDE ¿Dejarle a esa bruja mis joyas? ¡Estás loco! (SALE)
- CLEOTILDE No tengo por qué quedarme. OSCURO
- MAROMAS Irse, suena demasiado fácil. Tal vez, no volver... CUADRO CUARTO
- CLEOTILDE Hace tiempo, desde que nací, quizás, me siento suspendida en el aire, al vaivén de los cuatro vientos. CAMPOS ALEDAÑOS A LA CASA FAMILIAR. AL ATARDECER. ANATOLIA Y ANANÍAS HUYEN. CLEOTILDE VA EN SU PERSECUCIÓN.
- MAROMAS Quédate con todo. Tú sabes que es para ti. CLEOTILDE ¡Madre Anatolia! ¡Hermano Ananías! ¡¿Qué tanta prisa?! ¿Huís acaso? ¿No queréis despedir vuestra hermana y vuestra hija? Ni que fuerais almas condenadas que os sorprendió la aurora... Esperad. Ya casi es tan de noche que poco o nada avanzareis. ¡Hermano Ananías! ¡Habéis dejado lo más importante para vuestro viaje, vuestra propia protección contra el frío y el viento, teniendo tu salud tan menguada!
- MAROMAS Las sobras de mi madre. MAROMAS No habrá más sobras.
- CLEOTILDE Aquí, el cielo me parece demasiado alto, el infierno demasiado abajo, el horizonte demasiado ancho, la casa demasiado estrecha.
- MAROMAS Sí, Calixto...
- CLEOTILDE (DESMESURADAMENTE IRACUNDA) ¿Por qué tienes que mentarlo? ¿Por qué tienes que hacerlo maldita sea? ¿Por qué no puedes pasar un minuto de tu existencia sin mencionar la Anatolia? ¿Sin mencionarlos? ¿Por qué no puedes

Teoría: Anfibolias culturales.

Ensayo: Teatro vallecaucano del siglo XX, Espacios teatrales del Valle del Cauca, Dramaturgia, Historia cultural de Tunja.

Publicaciones: Eulalia, Maromas, Ana Carisina, Cena de Cenizas, Teatro y arquitectura, Maquillaje para teatro, cine y t.v.,

ANATOLIA ¡No le hagas caso! ¡Que no te detengas maldita sea! Si por algún acaso llegare a llegar, no la mires, si se interpone haz como si no la vieras. Basta con que te dirija la palabra y tu cuerpo se muestra más enclenque que tu alma. Si te habla no le contestes. Sólo saber decir, “Sí, Cleoti”. ¡Que no voltees a mirar, carajo! ¡Avanza, estorbo, avanza...!

CLEOTILDE Hermano Ananías, tu bufanda que tanto querías, la has abandonado, aquí está en mis manos para ti, mis manos que te tiendo para el último adiós, o para el primer hasta luego.

ANATOLIA ¡De prisa!

ANANÍAS (DETENIÉNDOSE) Te agradezco, no me hubiera perdonado haberla perdido.

CLEOTILDE Por qué tanta prisa, madre. Tanta prisa en abandonar el suelo querido. El ajuar y la maleta me hacen sospechar que es un viaje sin retorno. ¿Por qué tanta prisa, digo, en abandonarnos? ¿En dejar el suelo querido que tanto doblegó y martirizó tu espalda y tanto costó a la mía y a nuestros oídos? ¿Por qué tanta prisa en alejarse sin esperar el violeta del gualanday y el naranja del cachimbo? ¿No los sembró mi padre, mi padre, nuestro padre, tu esposo para ti? ¿No recogió de sus primeras flores para adornar la mesa familiar, el lecho nupcial, el espejo de tus soledades? ¿Por qué tanta prisa para arrancar, las huellas que forjaron estos caminos? porque veo que no caminas por el sendero de siempre sino que te acoges al atajo. ¿Por qué tanto impulso en cada pisada? ¿Por qué pisoteas tan rudamente el débil rocío nocturno?

ANATOLIA Ya puedes hacer tu infierno de pecado y malicia con tu hermano...

CLEOTILDE ¿Podrán los cielos condenar mi amor fraterno pero serán los mismos cielos capaces de salvar la madre que odia al hijo?

ANATOLIA No es hijo mío quien viola la ley de Dios.

CLEOTILDE Fueron tus entrañas entonces la causa de su culpa.

ANATOLIA No poder desandar el tiempo y arrancarlas de mí y lo que portaban.

CLEOTILDE Esta muerte sin morir, esta guerra sin declararse, esta matanza sin cesar nos ha arrastrado, por igual...

ANATOLIA Apártate, o soy capaz de...

CLEOTILDE ¿No llorabas en cada cafeto, sobre cada azahar la desgracia de no poder enterrar en estas mismas entrañas la humanidad de mi padre, tu esposo, arrastrado por el agua y el odio hacia la muerte? ¿No juraste acabar con tu frágil humanidad antes que permitirle a alguien, a no ser el recuerdo de tu ser querido, bañarse en su paisaje y extasiarse en su horizonte? ¿No dijiste que primero preferirías ser descuartizada en los molinos antes que alguien horalara el fruto de tantos años, sacrificios y penurias?

ANATOLIA Allí mismo, ahora vive el crimen, el robo, y el pecado.

CLEOTILDE (A ANANÍAS) Ha sido pecado amarte...

Martín Pescador, Lecciones sobre el hambre, ¿Qué dirán los vecinos?, Política cultural, Putocríticas, Ensayos y críticas teatrales. Distinciones: Teatro universitario —colectivo— Teusaca, Teunar. Mejor director de teatro universitario (Teunar). Dirección de obras: Eulalia.

ANATOLIA (ESTRUJANDO A ANANÍAS)
Arroja esa porquería y sigue delante.

CLEOTILDE (A ANANÍAS) ¿También tú has traicionado a tu propio hermano diciendo lo que ella quería que se dijese de él, y de mí, y no lo que mandaba tu corazón?

ANATOLIA (A ANANÍAS) ¿En qué pisadas dejas la memoria, entelerido?

CLEOTILDE ¿Conociste un beso o una caricia que no fuera mía?

ANATOLIA Está sucia, mancha, huelo sucio. Mancha, piensa sucio, Pervierte...

CLEOTILDE ¿El garrote de "tu madre" no encontró siempre la espalda de Maromas para protegerte?

ANATOLIA Sucia, sucia.

CLEOTILDE Quisiera descansar, madre.

ANATOLIA ¿Descansar? ¿Qué hace que hemos salido? Mira delante y verás cuánto falta... ¡Arre!

ANANÍAS ¿De odiarte hubiese venido saltando matojos con tal de traer un abrigo para tu pecho enfermo? ¿No ha sido Cleotilde, tu amparo, tu ángel de la guarda? ¿Tan pronto has olvidado? Descansa, si quieres. No me hagas alejar más, mira que Maromas está solo en casa, cercado de chulavitas...

ANATOLIA ¿Por qué no te regresas? ¿Qué más esperas? ¿Si favorecerlo era tu cometido ya lo has cumplido?

CLEOTILDE Tengo heridas las plantas de los pies, ampollados los dedos, desollado el talón, adolorido el tobillo (PAUSA)

ANANÍAS No podemos abandonarla, madre.

ANATOLIA ¿Quieres que los buitres caven la oscuridad en tus ojos? El monte está infestado.

ANANÍAS ¿Por qué a nosotros?

ANATOLIA ¿En esta noche quién diferencia a quién?

ANANÍAS Podemos decirle que somos nosotros...

ANATOLIA ¿Quiénes somos nosotros? Esta es la tierra y no el cielo, iluso...

ANANÍAS En el cielo todos somos iguales.

ANATOLIA Para la guerra, somos todos iguales: carne de cañón.

ANANÍAS No blasfeme madre, Dios no hizo la guerra...

CLEOTILDE (A ANATOLIA) Vengo por mis joyas...

ANATOLIA ¿Joyas? ¿Cuáles joyas?

CLEOTILDE ¡La mierda del diablo!

ANATOLIA Estás loca... que me castigue Dios si he posado mi ambición en ese pecado...

Honoris Causa Universidad UASD, República Dominicana.

Becas de creación, producción e investigación del Ministerio de Cultura.

Obras traducidas al alemán y al inglés. El Dr Mata, de María Irene Fornés; El Montacarga, de Harold Pinter; Obra para mimo, de

CLEOTILDE Pues, habrá de castigarte...

ANATOLIA La oyes, ¿hijo? ¿La oyes? Se atreve a enroldarme en su calaña, a rebrujarme con su alma enfermiza...

ANANÍAS Las joyas, las tienes tú, Cleotilde. Le baboseabas a Maromas, por esas cosas. No le perdías pisada, para eso te bañabas con...

CLEOTILDE ¿Con qué?

ANANÍAS Como Dios te echó al mundo

CLEOTILDE ¿Por eso lo denunciaste? ¿Y cuando te metías a la cama, conmigo, ¿Por qué era?, moscamuerta

ANATOLIA Maldita ralea.

CLEOTILDE ¡Si no las tienes bajo los senos, están allí en esas maletas!

ANATOLIA Camina, camina, por Dios...

CLEOTILDE Más vale que me las regreses...

ANATOLIA Más vale que te apartes...

CLEOTILDE Si no están, ¡Abre tus senos! ¡Abre las maletas!

ANATOLIA Qué persigues con tus desafueros (SE DESABROCHA LA BLUSA) Hurga si eso te complace.

CLEOTILDE (LANZÁNDOSE SOBRE LAS MALETAS, Y ABIÉNDOLAS TRAS BREVE REPULSA DE ANANÍAS) ¡Qué así sea!

ANATOLIA (CLAMANDO) ¡Ananías! ¡Ananías! (APARTE) De todas mis calamidades nadie por mí se ha apiadado. Veinticinco años hace ya, que empujé la ilusión de este monte. Por mis quejos y remilgos, mis besos y mis piernas ahora cascorvas, levantó, Calixto, tu padre, paredes y techo, fogón y corredor. Besos amargos, de lo que no era y fue. ¿Quién se condolió de mí, por mis otros seis hijos muertos? Vana carga durante nueve meses. Estúpida fuerza para echarlos al mundo. Pariendo por obligación y enterrando por necesidad. Y de los nueve, estos tres, mi deshonor, se levantan, no por mi amor y sacrificio, sino por su propia fuerza. Esos dos, Maromas y Cleotilde que ahora me corroen, como si hubiesen nacido el uno para el otro, el uno con el otro. Y éste pegado a mis faldas, abandonado a su propia soledad, distante del padre, distante de sus hermanos, arrodetado en mi vientre y regazos fríos. ¿Cuántas cosechas no terminaron en las cantinas? ¿Cuántas ilusiones no se murieron en las urnas tras una vida!? ¿Cuántas en estos engendros de hijos? ¿Cuántas noches de vigilia, de espera? Que me maldiga Dios si ya de tanta pena y amargura tengo algún resquicio de alma. Que me maldigan los cielos si este sueño de casa, de cosechas no me ha sabido a diablo, ¡a física mierda! Que me perdone Dios esto que ahora me impulsa. ¡El odio a estos campos, me arroja a la cloaca de cualquier pueblo, sin marido, muerto y ahogado por un viva que no supo callar, sin hijos, convertidos por venganza en sus propios buitres, sin huerto donde arar mis pesadillas, sin tierra, sin alma de madre, errante como ventisca de verano, tan seca como el pastoemonte, sin mirada altiva para ver el horizonte, sin fe para buscar tu refugio señor!, perdóname y déjame que deposite todo el hedor de esta vida y que renuncie a tu gloria y misericordia (A CLEOTILDE) Si el diablo lo protege, el diablo lo salvará. ¿Pero a ti o

Antonin Artaud; Ricardo III, de William Shakespeare.

Adaptaciones: Diles que no me maten, de Rulfo; Anacleto Morones, de Rulfo; El hombre de la esquina rosada, de Borges; La rosa de la Alhambra, de Zune; El sueño de las naranjas, de Urresta; La flauta mágica, de Mozart-Schechkaneccker.

a mí, o a tu desvalido hermano quién podrá compadecernos? Toma todo lo que quieras, si eso te satisface. Las que no luzcas, úntatelas, trágatelas, o deja que ellas aseguren nuestra vida de mañana. ¡Tómalas todas! ¡Yo haré lo que tu desees! Seré tu esclava. ¡No tu madre sino tu sierva! No tu madre sino tu sierva (CLEOTILDE SE ALEJA CON LAS JOYAS) ¿Me estás oyendo, Cleoti?, no tu madre sino tu sierva. (A ANANÍAS) Dile tú, por el amor que te profesa, por el cariño que te dio y que encontraste en ella, dile que regrese, es por tu propio bien, ¿cómo podremos comer?, comer. Si, de eso se trata, de esa vulgaridad. ¡Cleoti! No regreses a ese infierno. ¡Me estoy muriendo a borbotones con cada nuevo día con esta muerte y venganza de cada noche! Te lo dice tu madre, la que te dio la vida, la que veló por ti, ¡Cleotilde! ¡Cleotilde! (SE ABATE. SILENCIO) ¡Nos ha robado, hijo! ¡Nos ha robado! ¿Por qué no has sacado fuerzas, de donde no tienes para detenerla? ¿Cómo piensas?, si de verdad lo has hecho alguna vez, ¿Cómo piensas que llegaremos al final de este infortunio, a tener al menos alguna calma? ¿Cómo llegaremos si nuestro destino es más incierto aún? No tengo pechos que vender, y mi sonrisa está marchita. ¿Cómo puedo engalanar mis hombros si están caídos y mis pies retorcidos? ¿Qué prisa tienes, espérame. ¿O es que también tu me quieres abandonar? ¿Y ahora por que retrocedes? ¿Qué diablos te pasa?

ANANÍAS Haciéndome cargar esa mierda...

ANATOLIA Lo hice por ti, hijo...

ANANÍAS Ese pecado...

ANATOLIA Pecado por ti, hijo, sólo por ti....

ANANÍAS De Maromas decías, era pecado...

ANATOLIA Y el crimen, el asesinato, el deseo con...

ANANÍAS Tu pecado... entregarlo a los chulavitas por el pecado, me dijiste...

ANATOLIA También tu lo querías...

ANANÍAS ¡Cargando esa mierda!

ANATOLIA Tu sustento, mi sustento, nuestro sustento.

ANANÍAS ¡Tienes que limpiarme! Limpiarme de ese excremento. ¡De esa diablura! Lavarme la camisa, mis hombros están untados. Todas las camisas, todos mis pantalones, mis cosas estaban allí, revueltas con esa cosa. ¡con el mismo diablo! Tienes que lavarlas, todas: ¡una, dos, cien veces! Esa cosa, tienes que quitármela de encima. ¡Tienes que bañarme! ¡Bañarme con agua de ruda! Tienes que bañarme la espalda, ¡la espalda sucia! Restregarme con estropajo de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo. Me tienes que lijar con piedra pómez. Eso no se quita, así no más. No se espanta. Tienes que quitarme ese olor. No lo aguanto. Quitame su olor con eucalipto, con incienso. Todo huele. Tú hueles. No te me acerques. Eres tu la que hiede.

ANATOLIA Huele a pólvora, a incendio, a carne chamuscada, hijo. Salgamos de aquí y verás que todo será diferente.

ANANÍAS Mis manos están untadas, atolladas, tienes que limpiarlas, tienes que enjabonarlas tienes que perfumarlas con agua de rosas. Eres tú, no te me acerques, eres tú la que hiede. (LE TIRA LA

Conferencista y tallerista: Venezuela, Ecuador, República Dominicana, Panamá, Brasil, México, USA, España, Austria, Uruguay, Angola.

BUFANDA) Límpiase estás sucia, hueles mal. El fuego te podría limpiar. No el agua. El fuego. Tienes ese olor en el tuétano de los huesos. Mi bufanda, ¿Por qué te limpias con ella? (DE ELLA TIRA Y LA ARRASTRA) Tienes que limpiarte de todo mal, de todo pecado. (SE OYEN RÁFAGAS)

ANATOLIA ¡No te regreses! ¡Vamos al infierno!

ANANÍAS Tienes que limpiarte.

OSCURO

CUADRO QUINTO

CAMPO ARRASADO DONDE SE UBICA LA CASA FAMILIAR. CLEOTILDE, LUEGO MAROMAS Y CHULAVITAS. ENTRADA LA NOCHE.

CLEOTILDE He corrido como loca, no porque lo fuera, aún cuando motivos para ello no faltan, con la cabeza revuelta, en busca de mi madre que más desfavorada que yo, también corría por entre hondonadas y peñascos buscando a su hijo y mi hermano menor; arrastrándolo, huyendo de mí y de los chulavitas, cargada con el botín preciado y maldecido que mi hermano tantas veces le ofreció y otras tantas rechazó; atisbándolos por un momento perdidos en el barullo de los chulavitas cercando con sus letales armas la pequeña propiedad, arrastrándolo todo, no dejando piedra sobre piedra, buitres enfermos de sangre; sin saber a ciencia cierta si ahora, ella, quien de todas formas es mi madre y mi hermano, viven o si sus rostros llenos de tierra buscan el perdón celestial o yacen con la mirada perdida en la oscuridad de las estrellas y regreso aquí mismo, enloquecida aún más por la pelusa de las cañas, llevándome los vientos, como alma que lleva el diablo, arrastrando los chamizos, chapoteando lamedales, lacerando mis pies en las espinas y las zarzas de los atajos para encontrar el otro afán de mi desasosiego, tratando de adelantarme a los buitres nocturnos de la autoridad ¿Y* qué encuentro aquí, en

premio a tanto esfuerzo, después de casi 3 horas de errabundo viaje nocturno? (PAUSA) Una hoguera, en lo que ayer era nuestra preciosa morada, principio y fin de nuestras angustias, guada y barro, porque era el fruto de mi padre, acribillado por las balas que nadie supo de dónde partieron, no de la noche ni de la nada, en todo caso. Nuestra casa reducida a una pira, una montaña de fuego, carbón y ceniza; todo lo he hecho a punta de dentelladas, amándonos y odiándonos los unos a los otros, sin piedad ni misericordia, en este hueco del mundo, diaria y anualmente. Y voy preguntando por mi hermano y nadie contesta palabra que yo misma pueda descifrar: el fuego me responde con silbos de llama, el carbón con enrojeadas venas, la ceniza con su silencio gris, los animales aletean sin razón y las ramas chamuscadas ni siquiera levantan la cabeza en busca del viento, ni aquel cámbulo tan alto y empecinado en buscar el cielo, acuden para decirme de qué lado viene o va la desgracia, si hay esperanza o debo entregarme a la pena de perder madre, hermanos y todo en una sola noche. ¡Maromas de mi alma! ¿Por qué gracia y en qué fuego te has confundido? ¿Dónde al menos te escondes? ¡Traigo tus joyas! ¡Mis joyas! ¡Las que me regalaste! ¡El excremento de Satán! Dame un resquicio de esperanza: si puedo esperar que este fuego se consuma o si él mismo es tu nueva y para siempre morada. A fin de honrarte, a ti, que tanto me quisiste. ¿Dónde está nuestro perro querido que no ladra? ¿También “Madroño” te acompaña?

MAROMAS (DETRÁS DE ELLA, COMO UNA EXHALACIÓN. CANTA) (ESTÁ VESTIDO DE MUJER VIUDA)

Cuando termines de peinarme
dejaré de odiarte
si piensas que odio es lo que tengo.
Cuando termines de buscarme
dejaré de anhelarte
si piensas mi anhelo has sido.

Cuando termines de anhelarme
dejare de poseerte
si piensas que eres mi deseo.

CLEOTILDE ¡Hermano mío! Maromas de mi alma. Temí que llegaría demasiado tarde. ¡Aún oyendo tu voz, necesito de tu rostro y tu sonrisa y más, que el mismo cielo lo diga, el calor de tus brazos!

MAROMAS No seques todavía el llanto de tus palabras.

CLEOTILDE ¿Te han herido? ¿Maltratado? ¿Es tu espíritu el que me roza? ¿O tu voz, en el más allá que me consuela?

MAROMAS ¿Dónde estaba la tuya?
Preferiste herirte las plantas
para recoger la bolsa de oro y plata.
Desollaste tu talón
en procura de una esclava.
Adoloriste tu tobillo
por colgar una cadena en tu cuello.
Desollaste tus dedos
para embalsamarlos con anillos en tus
manos.

CLEOTILDE Eran mías, y se las llevaban...

MAROMAS Ha quedado pesado tu cuerpo...

CLEOTILDE ¡Me reprochas...!

MAROMAS ¡No escuchaste mi grito...!

CLEOTILDE ¿Cómo oírte...?

MAROMAS Primero acallaron al "Madroño"...

CLEOTILDE ¿Cómo diablos dejarla ir con todo?
No me lo reprochaste...

MAROMAS La noche no se oía. Estaba muerta...

CLEOTILDE Siempre las traías para ella: para mí eran cuando las rechazaba. Las sobras...

MAROMAS Ladrabas como perro infernal...

CLEOTILDE Nunca de verdad me las diste.

MAROMAS Te llamé...

CLEOTILDE Lo que hacías, lo hacías por tu propia cuenta y riesgo...

MAROMAS ¿Lo del alcalde, también...?

CLEOTILDE Lo hacías por tu cuenta y riesgo porque eran para ella.

MAROMAS No me oíste...

CLEOTILDE Siempre para ella: como la casa, la tierra, la cosecha, los hijos, el padre, la olla sin fondo. Si hubiese tenido que revolcar el cielo y abrir la tierra fuerzas no me hubieran faltado. Ahora, son mías, mías y no me las podrás quitar. (VE PASAR EL CADÁVER DE MAROMAS TRAVESTI TERCiado SOBRE UN PALO, CONducido POR DOS CHULAVITAS, ARMADOS HASTA LOS DIENTES) ¡Maromas!

MAROMAS (DISTANTE) Sigue tu camino...
Te llamé.

(CLEOTILDE MIRA A TODOS LOS LADOS Y NO VE A NADIE. LLAMÁNDOLO SE QUITA LAS JOYAS. DESPUÉS, ANSIOSAMENTE LAS BUSCA)

OSCURO

F I N

LA DRAMATURGIA Y LA LITERATURA: ¿AMIGAS O RIVALES?

RUTH RIVAS FRANCO*

Obras: "La Gatomaquia" Foto: Angélica Luna.

Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes. Licenciada en Literatura. Escritora. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes.

Resumen

Una breve mirada histórica a lo *Inclasificable* en el Teatro, y que parece tener sus raíces en el nacimiento de la Literatura y la dramaturgia (*mito y rito*), donde la *oralidad* y la *acción* eran inseparables. Sin embargo, la Imprenta, individualiza el conocimiento y la literatura ya no necesita más del espectáculo. Los dos géneros se separan y defienden, sus *estructuras*. Pero hoy el remoquete de lo contemporáneo nos tiene confundidos, pareciera que las obras teatrales están cada vez más cercanas de la literatura, de la palabra no de la *historia*, y más lejanas de la representación.

Abstract

This is a brief historical looking towards things that can not be classified in theatre, and that seems to have their roots in the birth of Literature and Drama (myth and ritualistic) where the action and the oral processes were inseparable. However, the Printing Press individualizes the knowledge, so that Literature does not need from the show any longer. Both genres get separated and defend their own structures. The contemporary manifestations in theatrical plays are confusing today, they appear to be closer to literature, to the word but not the plot as such, and far away from the play itself.

PALABRAS CALVE: Literatura - dramaturgia - mito rito - oralidad - acción - estructura.

KEY WORDS: Literature - dramaturgy, myth, rite, verbal text, action, structure.

Habría que comenzar diciendo que ni lo uno ni lo otro, son esas hermanas siamesas que con el paso de los años tuvieron a bien someterse al dedo cirujano del artista.

Hermanas, sí, pues nacen de la misma madre: el anhelo del hombre primitivo por explicarse el mundo que lo rodea y de rendir un espiritual homenaje a su dios creador, ambas nacen en el mito y crecen con el rito¹. Y su primera forma es la oralidad y la acción.

El mito es el lugar en el que impera la Palabra (fuente creadora de todo cuánto existe)², es el lugar dónde nace la literatura, como un convenio implícito entre el espectador y el autor, pues al primero se le cuentan las aventuras de personajes que no existen en el plano de la realidad, sino en su imaginario, se le habla de tiempos inmemorables que él no conoció pero en los que cree ciegamente porque el emisor de la historia es aquel que posee el secreto y es solo a él a quien se le ha dado el poder de *revelar* ese misterio. Son los sacerdotes, chamanes o brujos los primeros autores y todo cuánto salía de sus labios era *Verdad*. Pero esas *verdades históricas*, no eran su invención,

eran el mensaje directo de lo divino, ahora que para llegar a estar en contacto con lo sublime, los autores debían sumergirse en un estado trascendental al que llegaban mediante el retumbar constante del tambor, los cantos ceremoniales, las danzas y por supuesto la ingestión de ciertas sustancias, todo esto en suma propendía por la liberación del ser, del espíritu, este era el Rito³. Lo cual quiere decir en pocas palabras, que para llegar al mito (a la literatura), había que pasar primero por el rito (el teatro) pues sino, el convenio entre el espectador y el autor quedaba roto.

(Alguien podría refutar diciendo que teatro y dramaturgia no son la misma cosa, claro que no, la dramaturgia es lo que todavía hermana al teatro con la literatura, lo que hace que algunos estudiosos consideren el teatro como un género literario, en cuyo caso no serían hermanas sino madre e hija. Pero a mi parecer, el teatro es una forma artística⁴, posee sus propias reglas).

Poco a poco lo ceremonial se fue convirtiendo en carnaval⁵, de alguna manera el sacerdote o brujo, perdió la musa creadora y surgió el poeta, aquel que ya

¹La mayoría de los estudios consideran que los orígenes del teatro deben buscarse en la evolución de los rituales mágicos relacionados con la caza, al igual que las pinturas rupestres, o la recolección agrícola que, tras la introducción de la música y la danza, se embocaron en auténticas ceremonias dramáticas donde se rendía culto a los dioses y se expresaban los principios espirituales de la comunidad. Este carácter de manifestación sagrada resulta un factor común a la aparición del teatro en todas las civilizaciones.

²La palabra es creadora del mundo, o creadora de mundos, en los viejos textos religiosos. Y los viejos textos religiosos son textos poéticos, o los viejos textos poéticos son textos religiosos. Su virtud y eficacia reside en la pronunciación y recitación fiel de cada verso, de cada sílaba. La palabra en ellos tiene valor sacramental, y su poder se mantiene si no se contamina con el uso cotidiano, si se fija en los moldes misteriosos o herméticos de la vieja lengua sabia, que encarna, para los fieles, la lengua misma de la divinidad. Sentido mágico de la palabra. Angel Rosenblat. Ensayos Diversos. Tomo VI. Caracas 1997.

³El teatro nace en Grecia, pero antes de su nacimiento ya existían manifestaciones teatrales en el mundo: los bailes, las danzas, que constituyen las más remotas formas del arte escénico. Estas primeras manifestaciones dramáticas son las prehistóricas danzas mímicas que ejecutaban los magos de las tribus, acompañándose de música y de masas corales en sus conjuros con objeto de ahuyentar los espíritus malignos... (Tomado de El Teatro y Su historia de JEAN JONVENT)

⁴Es curioso como a pesar de lo parecidos que son el teatro y el cine, nadie se atrevería a afirmar que el cine es un género literario.

⁵Con el aumento de la población de las culturas más civilizadas se hizo necesario que hubiesen unos actores (aquellos que realizaban las acciones y cantaban y danzaban, con ropas ceremoniales, generalmente sacerdotes o sacerdotisas) y otros espectadores quienes obviamente gozaban del espectáculo.

no *revelaba* ningún secreto, pero que si enaltecía a los dioses en sus himnos. El rastreo histórico más antiguo que se tiene de estas prácticas es en Grecia⁶, con el poeta Arión⁷, a quien se le atribuye nada más y nada menos que la creación del *Ditirambo* (inevitabilmente relacionada con el culto a Dionisio y por lo tanto con los orígenes del teatro)⁸.

Pero a la par con la carnavalización de lo sagrado, se dio otro fenómeno, más importante si se quiere, para el asunto que nos ocupa, y fue que el poeta se dio cuenta que la historia en si misma, esa sucesión de acciones que recaen sobre un personaje, era lo bastante poderosa como para reunir a cientos a su alrededor⁹, entonces lo importante ya no era el mito o el rito sino la *historia, los personajes* que se involucraban en ella. Y surgió la épica cómo género.

Alguien podría aventurarse a decir, ya está, fue aquí cuando las hermanas fueron separadas, pero no, digamos que simplemente las estaban anestesiando, nunca estuvieron más cerca la una de la otra que en ese momento, porque la única manera que tenían los

aldeanos de conocer las historias de los héroes era a través del espectáculo¹⁰, fue después que se generó el teatro, pero su estrategia de representación se correspondía perfectamente con la del género épico¹¹. Cuál fue entonces la diferencia entre ambos géneros en un comienzo, los temas eran los mismos, los personajes también, las historias de la una eran la continuación de las historias de la otra, básicamente la diferencia radicaba en el tratamiento que se hacía de los personajes y por supuesto de sus finales. Mientras que en la épica lo importante era la aventura del héroe, en la tragedia griega lo importante era el ser humano, el personaje en sí, sobre todo sus errores, aquellos que lo distanciaban del héroe y que lo acercaban al ser humano. Para hacer más clara la diferencia cada género tomó su propia estructura¹² a nivel escrito, la épica se compuso de cantos y estrofas, la tragedia de actos y escenas, pero en su mínima unidad ambas estaban soportadas todavía en el verso. Aún estaban unidas.

Entonces, el teatro buscó la manera de diferenciarse de su hermana también en el espectáculo

⁶ Hablaré concretamente de Grecia puesto que es un lugar común decir que fue allí donde nacieron el teatro y la literatura occidental, tal y como los conocemos hoy.

⁷ Los himnos, entonados por sátiros y náyades que no cesaban de danzar durante el trayecto, eran de un poeta del Peloponeso, llamado Arión, que puede ser considerado el precursor de los autores dramáticos. (Tomado de *El Teatro y Su historia* de Jean Jonvent)

⁸ Según la teoría de Adrados, quién ha defendido la idea de que la tragedia y la comedia tienen un origen común: el cosmos dionisiaco. (Tomado de *Tragedias Griegas* de Jose Luis Calvo. Madrid. Cátedra. 1992.

⁹ Estos festivales fueron luego modificándose, y se introdujeron, en lugar del ya anacrónico mito, héroes y reyes, primera piedra del arte escénico, colocada casi simultáneamente por Téspis, por Epígenes y por Arión. (Tomado de *El Teatro y Su historia* de Jean Jonvent)

¹⁰ Nosotros con las investigaciones consagradas a este espinoso asunto hemos llegado a la conclusión, apoyada en datos, de que la tragedia con sus dos elementos inseparablemente unidos que son la parte coral y la parte recitada, procede en última instancia de las ejecuciones épicas que consta igualmente de dos elementos inseparables unidos que son el himno, con que el rapsoda invoca a la divinidad en el proemio, y la posterior parte recitada épica. (Tomado de *Tragedias Griegas* de José Luis Calvo. Madrid. Cátedra. 1992.

¹¹ Con anterioridad a Téspis, el teatro se reducía a un corifeo que narra las aventuras de un héroe o de un dios y un coro que le acompañaba y le interrumpía de vez en cuando con preguntas y con exclamaciones de júbilo o de dolor. Téspis imaginó representar al héroe, encarnarlo. (Tomado de *El Teatro y Su historia* de Jean Jonvent)

¹² La forma como se organiza un texto.

y se introdujeron más actores y maquillaje, también fue necesario un camerino, el altar se transformó en plataforma y el público por fin tuvo un lugar privilegiado¹³.

Pues bien, durante la edad media, existe ya una diferenciación a nivel escrito entre Dramaturgia y Literatura, es más, se habla de diferentes géneros literarios, entre los que se cuentan; lo narrativo, lo lírico, lo épico y lo dramático, diferenciados únicamente por su estructura¹⁴. Sin embargo, podríamos aquí mencionar un caso en el que todavía los críticos no se ponen de acuerdo, precisamente gracias a su estructura: *La tragicomedia de Calixto y Melibea (La Celestina)* de Fernando de Rojas, algunos estudiosos la ubican como obra dramática, ya que se encuentra dividida en actos y escenas, los diálogos de sus personajes se presentan en réplica, característica hasta el momento utilizada exclusivamente para el teatro, mientras que, lo que hoy en día se conoce como acotaciones o indicaciones de escena, tienen forma novelada:

*“Ella tenía seis oficios, conviene a saber, labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primer oficio cobertura de los otros, solo color del cual muchas mozas de estas sirvientas entraban en su casa...”*¹⁵

Por otra parte, dicha obra jamás fue representada (en la época), debido a su complejidad. Puestas las cosas así, hoy en día algunos piensan que es una obra de teatro y otros la llaman la primera novela moderna, antecesora de *Don Quijote de la Mancha*.

¹³ El Teatro y Su historia de Jean Jonvent.

¹⁴ La incipiente narrativa (novela y cuento) de la época opta por desprenderse del verso, adueñándose ella de la prosa. El verso pasa a ser privilegio de poetas, dramaturgos y cantores de gesta.

¹⁵ La Celestina. Fernando de Rojas. Madrid. Círculo de Lectores.



Obra: "La Gatomaquia". Foto: Angelica Luna.

Y puesto que aun lo escrito no es muy popular, la única manera que tienen los autores¹⁶ de llegar a su público sigue siendo el espectáculo. (Aunque cabe la aclaración; el espectáculo que monta el juglar con su simple laúd y las palabras de su historia, no se compara nunca al que monta una compañía teatral, con la interpretación de cada personaje, la danza, la música, la escenografía incipiente y ni que decir del propio espacio de la representación, el teatro). Estamos todavía ante la oralidad y la acción como medio principal de comunicación de las obras.

Solo es hasta el renacimiento y la aparición de la imprenta que lleva tras de sí, una aparente divulgación de la cultura, pues los libros estaban ahí, listos para ser leídos, eso si se poseía el capital para comprarlos o la educación para leerlos¹⁷. Fue allí que la separación se hizo evidente, pues la literatura ya no necesitó más del espectáculo y la colectividad, sino del sigilo de los ojos de un lector solitario¹⁸. Se coronó el drama como el arte de las masas, del pueblo. La literatura dejó de ser oral y el drama siguió conservando como principal medio de comunicación la acción propia de la representación. La cirugía estaba terminada, era un hecho,



Obra: "La Gatomaquia" Foto: Angélica Luna.

literatura y dramaturgia, ya no conservaban ligaduras entre sí ni en su estructura, ni en su forma de llegar al público, únicamente en el tema que las ocupaba: el ser humano.

Así permanecieron, queriendo olvidarse de su pasado compartido, cada vez, alejándose más estructuralmente, salvo el caso de *La Celestina*, durante la edad media y la edad moderna, los autores respetaron las estructuras textuales, trazaron firmes líneas divisorias sin permitir la más mínima irrupción de la una en la otra. Claro que es posible nombrar también aquí como un caso excepcional al *Quijote*, puesto que si algo le ha valido su titulo de primera novela moderna, es la inclusión dentro de la narrativa de otros géneros, sobre todo del Lírico y el epistolar, sin embargo no se incluye el género dramático en la obra. (Aunque los

personajes de la segunda parte armen una obra de teatro, ese texto no está escrito con la estructura de un libreto teatral).

Ahora bien, con el siglo XX llegó el momento de la verdad y con él, la I Guerra Mundial: el hambre, la destrucción, la desesperanza, la falta de fe en el ser

¹⁶Es un hecho curioso que desde el medioevo alto y durante casi toda la edad moderna los autores de las obras dramáticas eran quienes también escribían poesía.

¹⁷El descubrimiento de la imprenta, a finales de la edad media, transformó la sociedad humana y abrió una nueva era al conservar el pensamiento escrito o la imagen y difundirlos en numerosos ejemplares, poniéndolos así al alcance de un numeroso público.

¹⁸La transmisión de unos conocimientos a través de un libro se hace por medio de signos que hay que razonar, comprender y aceptar. Ese proceso supone un examen crítico de lo leído y la posibilidad de recurrir a la información transmitida tantas veces como sea posible. Estas peculiares condiciones no podían darse en una transmisión oral de la cultura.

humano, en dios, ya no se pudo seguir de la mano de la armonía, del orden, ¡bienvenido sea el caos! dijeron las Vanguardias, porque ya la representación realista no podía ser regida por lo bello, el mundo había dejado de serlo, entonces el arte también; la narrativa comenzó su búsqueda por nuevas técnicas que le permitieran romper con la narración lineal y así se encontró con los puntos de vista, la introspección, y el monólogo interior haciendo ruptura con el público de masas, quien debía sobreponerse a lo extraño para poder llegar a la comprensión de la obra. Hubo algunos casos en los que el libreto teatral se apoderó de unas pocas páginas en medio de la narración, como lo fue el caso del colombiano Álvaro Cepeda Samudio en *La casa Grande*. Tal vez un deseo de la literatura por volver a lo inicial, al momento en que mito y rito eran inseparables, por regresar a lo primitivo pero sin dejar de lado tantos años de evolución. Un dejo de sentimentalismo por la hermana emancipada.

El teatro por su parte, de la mano de autores como Ionesco, Genet, Artaud, Brecht, Valle-Inclán, García Lorca, entre otros, le da un espacio dentro de la representación a la simbología y cada vez es más importante la acción¹⁹ que la *historia*. Se borran los límites, el espectador ya no puede estar tranquilo arrellanado en su silla, ahora debe participar activamente, poner parte de sí, si es que quiere entender algo.

Pero es una idea errónea el pensar que ésta singularidad teatral parta del montaje, es decir, de los directores, no²⁰, desde el momento mismo en que el dramaturgo concibe la idea sobre la que quiere hablar y la traduce en palabras escritas, desde ese mismo momento en que opta por no dividir el texto en escenas, por no condicionar al actor con sus acotaciones, por no revelarnos una historia, sino un sin fin de pensamientos no dialogados, o una sucesión de acciones que aparentemente no tienen nada que ver, sin un hilo conductor, desde ese mismo momento, la obra artística que nace dista mucho de ser una pieza de dramaturgia (claro desde su estructura) y se convierte en una pieza literaria, una que puede ser llevada al teatro, a ese mentado teatro contemporáneo o vanguardista²¹. Estamos ante una irrupción de un género en el otro o ante la cordial invitación a un miembro de la familia que hace tanto no se ve. La visita que pone de manifiesto cuánto nos parecemos a ese hermano olvidado.

Entonces todo el arte se divide en dos: el de la masa y aquel que la mitad más uno no entendemos. El que sigue fiel a la representación de la realidad, el que no juega con estructuras y otro que le apuesta a lo *nuevo*, a lo inclasificable.

Sin embargo, esta búsqueda de lenguajes no es gratuita, es una respuesta, una muy necesaria al mundo que nos circunda, al siglo XXI que nos tocó

¹⁹ Situaciones a las que se enfrenta el personaje o actos que realiza el mismo.

²⁰ Los tres autores (Valle-Inclán, Unamuno, Lorca) escribían con la esperanza de que sus obras fuesen representadas en los escenarios y daban mucha importancia no solamente al tema y al contenido de la obra, sino también a su forma y al aspecto estético de su realización escénica. Lo confirman sus acotaciones pero también toda clase de explicaciones que ellos han dejado y que se componen de unas poéticas detalladamente pensadas. (Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca. URSZULA ASZYK. Uniwersytet Warszawski.)

²¹ En cuanto a la época contemporánea, el término «vanguardia» funciona en la crítica teatral como sinónimo del teatro del absurdo y el drama grotesco creados por los autores franceses, como Genet, Ionesco, Beckett, en los años cincuenta... En los últimos años se da también el nombre de vanguardia a toda clase de experimentos estéticos y formales iniciados por los grupos independientes, teatros abiertos, comunas teatrales, etc., (El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX. Urszula Aszyk. Uniwersytet Warszawski)

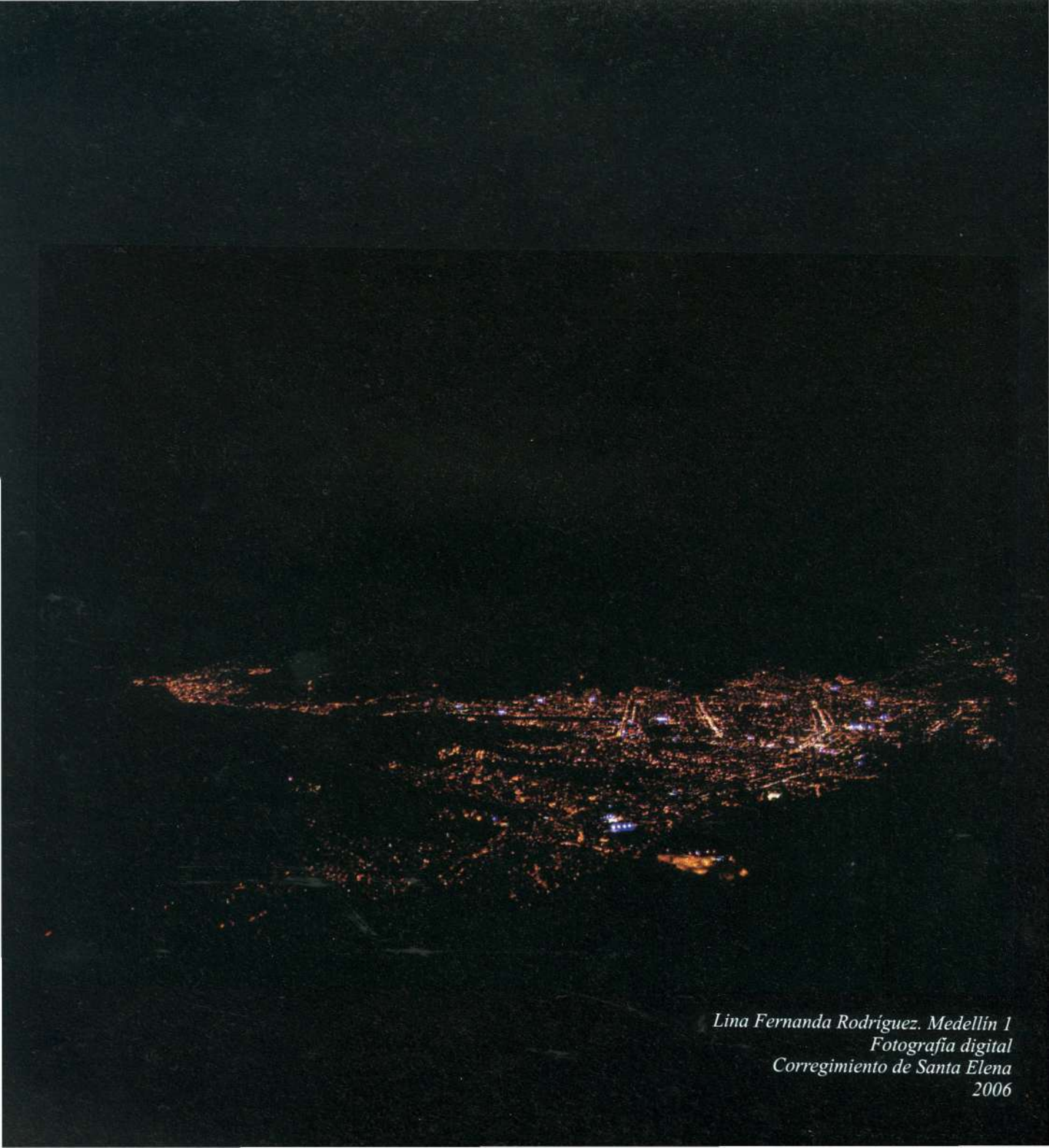
empezar con las fronteras del mapa hechas por enésima vez, sin límites espacio-temporales, con una moralidad difusa y una ética inconsistente, porque el mismo ser humano de hoy no sabe a ciencia cierta de qué tabla está hecho, se pierde entre prácticas religiosas de diferentes partes del mundo sin poder darle un nombre a su fe, o dándole uno errado, vive en un mundo inmerso en un sistema que lo permite todo y que lo avala, en el que la diferencia nos enriquece, pero sobre todo un mundo que adora y que añora la novedad, algo bastante difícil de encontrar cuando han pasado millones de años, cuando en algunos lugares se cree que ya todo ha sido inventado, y cuál es el camino que le queda al artista: coger un poco de aquí, un poco de allá y con algo de suerte crear algo bajo el espejismo de lo “nuevo”...

Y en ese afán es que el dramaturgo nos sorprende a veces presentándonos piezas que tal vez no necesitaban ser representadas por que a veces con la palabra basta, pero también sentimos en ocasiones que al terminar un libro, hubiésemos salido de una sala. Me gusta más cuando al salir de una sala, la acción no deja lugar a dudas, no pudo ser otra cosa que una obra teatral, y cuando al terminar un libro pienso en secreto *ojalá nunca lo lleven al cine o al teatro.*

Pero me parece que jamás estuvimos tan cerca de ese hombre primitivo como en este siglo XXI, tan cerca de ese tipo de representación ritual en la que lo encontramos todo (esa combinación de lenguajes: la danza, la literatura, la música, la plástica, lo visual), que vista a los ojos de un foráneo carece de sentido, es solo que la *historia* (el mito) no nos habla de dioses sino del hombre que ahora como nunca quiere convertirse en su propio Dios.



Obra: "La Gatomaquia" Foto: Angélica Luna.



*Lina Fernanda Rodríguez. Medellín I
Fotografía digital
Corregimiento de Santa Elena
2006*

Galería de Papel



*Lina Fernanda Rodríguez. Medellín 2
Fotografía digital
Corregimiento de Santa Elena
2006*



DESDE EL SOLAR DE LOS MANGOS

*Entrevista con el dramaturgo
Orlando Cajamarca¹*

ALBERTO AYALA M.*

Obra: "Caha" Foto: Teatro Esquina Latina.

¹Médico, dramaturgo, actor, director del Teatro Esquina Latina.

^{*}Arquitecto. Magister en Comunicación y Diseño Cultural, Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Editor de la revista Papel Escena.

Resumen

El dramaturgo y director del Teatro Esquina Latina de Cali, Orlando Cajamarca, aborda en esta entrevista diversos aspectos atinentes a la dramaturgia, la dirección, la puesta en escena y la crítica teatral y cultural, entre otros, a propósito del premio George Woodyard, otorgado por la Universidad de Connecticut, a su más reciente obra "*El solar de los mangos*"; obra cuyo profundo sentido humano se revela a través de la historia de tres mujeres, madre e hijas, que nos hablan desde el borde mismo de la muerte a que se ven llevadas por un destino que comparten con miles y miles de mujeres que, como ellas, han sucumbido a las veleidades de un mundo que ahoga el espíritu en un mar de ilusorias promesas.

PALABRAS CLAVE: Crítica, cultura, desarraigo, dramaturgia, feminidad, monólogo, política.
KEY WORDS: Critic, culture, I eradicate, dramaturgy, femininity, monologue, politics.

Abstract

The director of the Theater "Esquina Latina" of Cali and playwright, Orlando Cajamarca, approaches in this interview diverse aspects about dramaturgy, the Direction, the setting in scene and the theatrical critic and cultural, among other, on purpose of the prize George Woodyard, granted by the Connecticut University to his most recent work "*El solar de los mangos*"; work whose deep human sense is revealed by the history of three women, mother and daughters that speak to each other from the same border of the death where they are taken by a destination that share with thousands and thousands of women that, as them, they have succumbed to the caprices of a world who drowns the spirit in a sea of illusory promises.

“A mi papá lo velamos en la casa, mi madre le organizó el funeral, le pagó tres misas y le rezó nueve rosarios; al mes se quitó el luto: nunca la vi derramando una lágrima y nunca la oí pronunciando palabra alguna sobre el tema...”

Alberto Ayala: Orlando, gracias por aceptar esta invitación de *Papel Escena* para hablar acerca de *“El solar de los mangos”*, la obra que le mereció a usted el premio *George Woodyard*, de la Universidad de Connecticut en este año.

Abordando el tema y la dramaturgia de la obra ¿cuál es el sentido de *“El solar de los mangos”*?

Orlando Cajamarca: Bueno, *“El solar de los mangos”* desde el punto de vista temático, es una pieza que indaga estas relaciones de migración, de desalojo, de desarraigo de una familia valle-caucana, que quizás en algún momento tuvo bastante tierra y que la fue perdiendo hasta quedar prácticamente reducida a una parcela que alquila; una familia en permanente empobrecimiento, con dos hijas que ya es como el final de la cadena de esa estirpe que se vienen a la ciudad y de la ciudad brincan a la gran ciudad; o sea, a la gran aldea global de este mundo globalizado, que es buscar los centros de atracción de población y de poder, que son los Estados Unidos, Europa y Japón.

Entonces es esta historia: por un lado, las dos hijas haciendo su vida en una tragedia propia de los migrantes, y mientras tanto su madre está muriendo. La obra es contada desde la muerte, con unos saltos de tiempo permanentes.

Ya desde un punto de vista estructural, yo estoy indagando varios aspectos: primero, la fuerza poética del monólogo, entendido no necesariamente como el soliloquio, sino como algo interactivo; el monólogo que, si bien se refiere al pasado, está en permanente vibración y está activando el presente.

“Amo esta tierra que me vio nacer, me vio crecer y me vio morir. Ella borró mis huellas digitales mientras mis manos y mis pies la surcaron y la araron al mismo tiempo que las mañanas abrían el día y el sol saludaba los frutos, y el café caliente despertaba mis pupilas[...].”

A.A.: Me interesa esa parte Orlando, porque forma y contenido no son compartimentos estancos. ¿Por qué justamente acudir a la forma del monólogo, ahora?

O.C.: Bueno, el monólogo como tal es una forma interesante e importante de contar, por lo demás difícil; lo que pasa es que habría que diferenciar el monólogo del soliloquio como lo he expresado, entendiendo que el soliloquio es una reflexión del

Nota: los textos en cursiva pertenecen a uno de los personajes de la obra.

personaje sobre sí mismo, mientras en el monólogo hay un personaje hablando; desde el punto de vista del dispositivo escénico, contando historias a partir de una sola voz. Una sola voz desde el punto de vista funcional, pero el monólogo puede hacer polifonía, en el sentido de que puede construir otros interlocutores.

Me parece que esa forma que ha sido muy usada a lo largo de toda la historia, es un recurso escénico importante que seguirá estando y lo que yo quería en este momento era renunciar un poquito a un papel omnipresente; cuando escribí la primera versión el personaje era más como un narrador, estaba más inscrito en los términos de un narrador tal y como lo entiende la narrativa; la pregunta, pues, era: ¿cuál es la “narración” que el teatro debe hacer para que deje de ser narrativa y se convierta en teatralidad?

“Soy hija de esta tierra y a esta tierra volví, porque a ella, y sólo a ella pertenecen mis aperos... Nací un día cualquiera de abril, un incierto día de abril, mi madre esperaba que en ese su quinto embarazo, Dios la gratificara con un varón, pero no fue así... Tan pronto doña Lastenia le anunció que yo había nacido, salió corriendo por las calles del pueblo como una loca, aún con la placenta descolgándose entre sus piernas, mientras una jauría hambrienta la seguía feroz: sólo el cura pudo detenerla en su carrera loca, poniéndose frente a ella con el crucifijo en alto...”

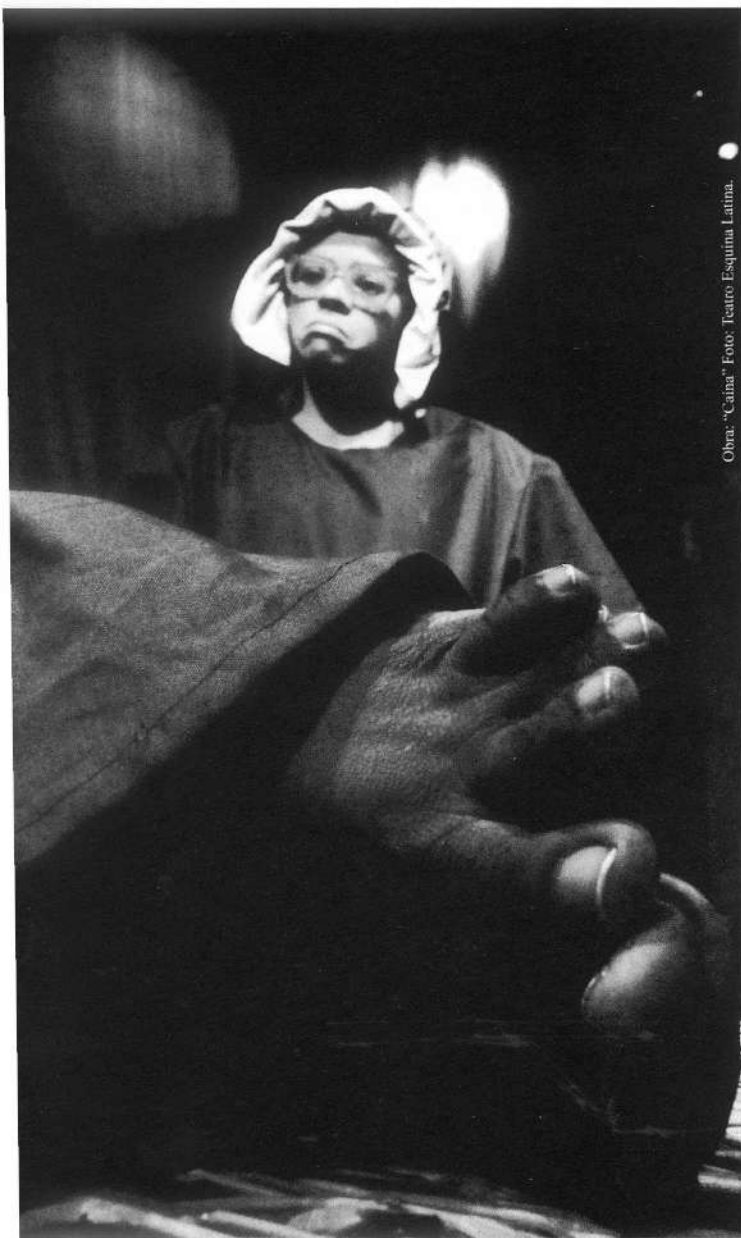
A. A.: *En esa dirección, hablando de su historia como dramaturgo y de su reciente obra: ¿en qué momento y en qué caminos de orden estético, ideológico, político, se construye ésta?*

O. C.: *Bueno, yo siempre he creído que el teatro en la acción y en la actividad teatral en todos sus*

géneros, en sus formas de ser abordado, es un acto político; y cuando hablo de acto político no estoy hablando de algo que tenga que ver con la pancarta, ni con un discurso ideologizante, ni con un acto proselitista, ni panfletario, no; estoy diciendo que hay un punto de vista desde donde se habla que debe ser siempre claro; si observamos desde qué lugar se habla, Einstein decía que éste cambia, revoluciona el pensamiento desde el punto de vista filosófico; cuando su concepción filosófica, digamos, se vuelve como materia de vida que es lo que pasa siempre con la ciencia, que después su modelo se vuelve también un modelo filosófico, un modelo de operación funcional de vida, él dice que todo depende del punto de vista del observador, del lugar donde se observa el fenómeno; el fenómeno, digamos, funciona de una cierta manera desde el punto de vista donde está el observador.

Pues en el arte pasa lo mismo, hay que ubicar bien desde dónde se está observando, desde dónde se está contando, y para mí, yo siempre cuento desde una mirada política; es decir, desde una mirada del sujeto que ve una sociedad en crisis, desde un sujeto que quiere escribir sobre su entorno, sobre su contexto y quiere de alguna manera que lo que relata dramáticamente, lo que traslada al papel y luego al escenario, de cuenta del contexto social, de cuenta del presente, de cuenta de la vida misma y que se convierta en una reflexión de vida; entonces, en ese sentido, el lugar desde donde yo miro las cosas es desde una mirada política.

“Siembra una cruz. Hola, mamá: sí, ya estoy aquí, no, no, no, no he venido a ponerte flores, ni a llorar ante tu tumba... ¿por qué te pones así, mamá? Te traigo una buena noticia: desde hoy vamos a estar juntas para siempre; esta misma noche tomaremos”



Obra: "Caína" Foto: Teatro Esquina Latina.

"Leche caliente con hierbabuena, contaremos las estrellas sin afanes y dormiremos arropadas bajo la misma manta, como cuando yo era una niña... Preferiría no hablar de ellas ahora, mamá... sí, sí, están bien... Te repito que Rosario y Ana están bien... ¡Ay mamá!, ellas no son unas niñas, ahora son unas señoritas..."

A. A.: *En ese orden, parecería que en **El solar de los mangos** el conflicto se da en lo que podríamos llamar el fuero interno del género femenino, más que como pugna de fuerzas entre sujetos. ¿A qué apunta esta elección, Orlando?*

O. C.: *El drama fundamentalmente se construye en el conflicto interior. Cuando hablamos de conflicto interior no estamos hablando de un conflicto psicológico y subjetivo, estamos hablando de lo que le pasa al personaje cuando toma una decisión, esa es la fuerza de la teatralidad.*

En esta obra los personajes están en permanente contradicción con sus propias cosas, están recordando su vida y están mostrando su vida, pero desde esa mirada interna hay que ver de qué manera esa vida interior, ese conflicto interno que tienen, está profundamente ligado al contexto. Esa reflexión no viene de adentro, no es endópica, es una reflexión que si bien es endógena es estimulada por el contexto social y político.

"Sí, muy parecidas en lo físico con mi Julio... no empieces de nuevo Mamá, que Julio y yo nos casamos por la iglesia y hasta el mismo obispo lo aprobó... bonitas sí, pero flojas y atenuadas, especialmente desde la llegada de la televisión: no volvieron a lavar ni un plato, vivían pegadas como moscas a ese aparato todo el santo día... La Rosario es trabajadora, ella no se va a dejar morir de hambre. Me preocupa Ana, es débil de carácter

y embelequera, un viento fuerte se la lleva para cualquier lado..."

A. A.: *En ese sentido, Orlando, hay como una trama femenina, diría yo, como un trauma femenino localizado en nuestro entorno, ¿por qué esa escogencia?*

O.C.: Mire, así como hay un lugar desde donde se escribe, que para mí es el político, también hay otros: yo, en los últimos tiempos, he querido inconscientemente tratar de escribir, digamos, como escalones de esa escalera grande donde uno se sitúa a ver; y digamos que el peldaño más importante, el descanso más importante, el balcón más importante es el político, para mí, porque es el que me da la totalidad, el que me permite mirar las fuerzas generales que mueven la sociedad, incluidas las fuerzas individuales, particulares.

Hay particularidades que a mí en los últimos años me llaman mucho la atención y ahí está la mirada femenina, el lugar de la mujer; y es que el lugar de la mujer es un lugar muy importante, porque yo creo que uno de los grandes problemas de la condición humana es que perdió la feminidad, perdió la mirada femenina, es decir: así como hay una mirada masculina, hay una mirada femenina. Esa mirada femenina, esa sensopercepción femenina la cual hemos perdido, que se regodea más en el detalle, que fija mejor su atención en su objeto sexual, deviene de su misma condición femenina, ligada a la maternidad, ligada a engendrar; eso no es una imposición, no, esas son interpretaciones de las mismas leyes naturales instaladas en el orden de lo psicológico, de la autonomía del discurso del sujeto y todo ese cuento; pero digamos que hay que rescatar eso, y a mí me llama, yo quiero escribir desde la lógica femenina, a mí me gustaría..., los dramaturgos somos de alguna manera travestidos,

¿ya?, somos de alguna manera travestis, ¿no?, entonces a mí me interesa ese travestismo, a mí me interesa, a mí me gustaría indagar más el universo femenino, porque en el universo femenino, digamos, hay más potencia en un momento dado. Entonces me lo he propuesto, de hecho las últimas tres piezas que he escrito he tratado de ubicarlas desde el punto de vista femenino. No es fácil, es muy difícil; inclusive la primera versión de "El solar de los mangos" era una versión del papá y dos hijas y decidí: no, es mamá y dos hijas, en procura justamente de eso, de indagar esa feminidad.

"Mi madre me heredó este solar, pues el resto de la finca la heredaron mis hermanas... ¡Rita, no, no por favor, no lo hagas, la tierra siempre será tierra y los hombres son pasajeros como el tiempo! ...Pero todo fue en vano, la cambió por un camión viejo, que terminó en un abismo cerca del pueblo, lleno de prostitutas, una noche durante la celebración de las fiestas patronales: se quedó sin camión, sin tierra y sin marido."

A. A.: *Quisiera relacionar eso con el momento en que vivimos, en el sentido de cuál es en tu criterio, la vigencia que tiene la obra hoy.*

O.C.: Vuelvo y digo, yo escribo desde una mirada política y yo escribo de alguna manera porque es una forma de revelación, es una forma de decir las cosas, es una forma también de hacerme las preguntas y tratar de algún modo de darme las respuestas; una de las cosas que a mí más me motiva y me preocupa en este momento está en el entorno, en el contexto sociopolítico: es la idea de inviabilidad que tiene, digamos, esta ciudadanía, que tiene este espacio, no digamos la palabra patria porque la tienen muy atropellada, pero digamos, esta noción de terruño, de territorio y que hace que la gente comience a sentir que todo es mejor afuera, que aquí estamos perdidos,



Obra: "Caina". Foto: Teatro Esquina Latina.

que aquí no hay salvación, que todos los países son distintos pero mejores que el nuestro, que lo nuestro, lo local, no sirve para nada y se va bajando hasta un desprecio por uno mismo, un desprecio por su entorno, un desprecio por lo local, y finalmente, si usted sigue bajando en el orden más puntual de lo infinitamente pequeño hacia lo infinitamente grande, sigue bajando y termina siendo un desprecio contra sí mismo, un no reconocimiento ante el espejo, un verse como un cuerpo fragmentado, como sin unidad, una especie de esquizofrenia.

Eso es, yo quiero hablar de eso, de hecho lo vengo hablando en "Alicia adorada en Monterrey", es la migración, es la salida, es todo el atropello de un mundo globalizado donde viajan con más facilidad las cucarachas y un par de zapatos sin nombre, es mejor tratada una cucaracha que no tiene que

presentarle pasaporte a nadie, ellas se montan en el equipaje, ellas llegan y no tienen que presentar pasaporte, no tienen que presentar nada, no tienen que pedirle permiso a nadie, van a su hábitat, invaden las alcantarillas de la gran ciudad, igualitico. Ese fenómeno, esa pauperización de la condición humana es la que a mí me preocupa, entonces estoy en esa obsesión, esa es mi obsesión como dramaturgo en los últimos tiempos.

"Dolores y Esperanza, mis otras dos hermanas, cambiaron sus parcelas por los vales que firmaron sus esposos en la cantina durante sus permanentes borracheras..."

"Si nos hubiera dado buen ejemplo papá, quizás mis hermanas no se habrían equivocado tanto..."

A. A.: *Hablando de obsesiones, hay algo que usted ha anotado y que tiene que ver con ese "travestismo del dramaturgo", en ese sentido ¿habría una mirada sobre lo que ha sido la dramaturgia anteriormente en cuanto al autor se refiere, y ahora otra mirada de la dramaturgia para vestirse distinto, para estar a tono, digámoslo así, con una nueva temporalidad?*

O.C.: No, cuando yo hablo de travestismo estoy hablando en genérico y yo hablo es del oficio del autor: desde Shakespeare, desde Esquilo, desde Sófocles, debe haber una actitud travesti, una actitud de vivirse poniendo, tratando de meterse en cuerpo ajeno que es finalmente la contradicción grande del travesti, como no pueden construir un cuerpo de adentro hacia fuera porque está ligado, entonces *se viste de* para querer ser lo que él sabe lo que en el fondo no es, porque si no simplemente no lo haría, entonces el travesti sale, dilata la gestualidad para tratar de ser lo que no es.

Entonces así hacemos los dramaturgos, nosotros nos metemos y comenzamos a sacar, a vestir personajes que son nuestros propios fantasmas, a ponerlos a hablar desde lo que no son, porque no son de existencia real, porque no existen, porque los personajes digamos no tienen psicología estructural, son un relato, son una ficción, son un instante, son un síntoma, en ese sentido es que yo hablo.

"El cementerio estuvo mucho tiempo abierto por su culpa, y se ha cerrado con su entrada. Con su muerte todo el mundo se sintió vengado... perdóname, mamá, yo te prometí que nunca reprocharía a mi padre, pero esa fue una promesa de vivos: ahora todo ha cambiado..."

A.A.: *Orlando, y hablando de personajes, ya el personaje instalado en las tablas, pasando del drama escrito a la escritura escénica, cómo imagina "El*

solar de los mangos", es decir, qué aportes podría hacer teatralmente, en su visión ya no como dramaturgo sino como director de esta obra, cómo la imagina.

O.C.: Yo estoy en este momento haciendo una construcción muy importante para mí, porque el grueso de mi producción literaria como dramaturgo deviene de un proceso de creación colectiva, en el que con ideas básicas parto de una fábula, parto de algunas imágenes detonadoras grandes, de un constructo, digamos, de un imaginario básico que es el que me invita a empezar, y entrego esas reflexiones a un equipo de trabajo, cada vez más cualificado, para que deconstruya de alguna manera todo eso y comience a hacer una lectura escénica; desde ahí, en esa dialéctica, yo voy quitando, poniendo, abro la puerta a todo el proceso de creación colectiva tal y como lo entendemos en Esquina Latina y luego tomo distancia, tomo todo ese material y escribo. Entonces prácticamente todo el material es decantado como en una especie de alambique donde pasan las cosas; yo estoy en el proceso final esperando qué es lo que se destila, me voy con ese destilado y lo embotello a mi juicio, pero recojo del trabajo que hacen los actores.

He escrito algunas piezas, pero esta es la primera que tiene una estructura absolutamente ajena al escenario, porque no ha sido construida desde el escenario, ha sido construida desde la mesa. Tengo una experiencia anterior, pero finalmente la puesta en escena ganó, enriqueció el texto, en este momento realmente no tengo imágenes como director porque aquí va a haber una pelea muy grande.

"Yo también pensé vender e irme, pero gracias a mi Dios y a mi primo Julio, no lo hice, él siempre me repetía: 'En la tierra nada brilla tanto como el solar de los mangos'. Y tenía razón, pues un solar con samanes, cedros,

laureles, caracolés, cominos, chiminangos, billullos, tachuelos, alicantes, robles, álamos araucarias [...]”

A.A.: De eso quería que habláramos, de esa tensión entre una obra hecha para la lectura y la otra que va camino de construirse con los lenguajes propios de la escena.

O.C.: La pelea grande es cuando uno está actuando como director y dramaturgo y es el director el que está, digamos, metiéndole carbón al fuego para que se produzca el proceso de destilación, entonces digo que ahí hay un proceso muy interesante porque no hay mucha contra-dicción, porque, prácticamente, en este caso el director es el menos excluyente y acepta más, así sea el director uno mismo y hace el proceso hacia el dramaturgo.

Cuando el proceso va del dramaturgo al director, es un problema muy complicado y cuando es uno mismo más, porque aquí hay una decisión del sujeto muy interesante, uno como director tiene que ser respetuoso del autor, pero tiene que estar dispuesto a pelear con él, allí hay una dialéctica. En el caso de la creación colectiva tenemos una herramienta muy importante y es que uno no está solo, la pelea de uno no es solitaria, tiene a su lado todo el equipo de actores, entonces uno tiene que invitar a los actores a que peleen con el autor, así el autor sea uno mismo.

En esa pelea yo he visto muchas piezas teatrales, acabo de ver, por ejemplo: “*El niño argentino*” que lo trajimos al Festival de Arte de Cali y ahí se ve la pelea de una manera muy clara: un gran autor como lo es Mauricio Kartún escribe un texto muy lindo, tratando de lograr un tipo de verso y de copla popular, que le da sonoridad a un espectáculo muy interesante, una historia, un relato muy interesante;

pero cuando el director que es él mismo asume eso, se siente obligado a usar todo el lenguaje, a usar toda la historia, hay un momento en que yo viendo la obra como director, siento que el director perdió la pelea con el dramaturgo. O sea, el dramaturgo Kartún se impuso al director Kartún y entonces usted no puede decir: es que la obra es mala o es que ese texto no es bonito; no, es que desde el punto de vista de la relación escénica genera un asunto de ritmo y ese asunto del ritmo está en relación directa en la tensión escena-público, en la comunión, entonces yo diría que la obra ameritaría unos saltos, una reescritura para el escenario.

“Siembra otra cruz. Hola, Alicia, mi hermanita del alma, soy yo, ¿no me reconoces? Si estoy vieja es que al tiempo le gusta dibujarse en la piel..., te voy a cuidar, ya no te voy a dejar sola nunca más... desde aquí tu y yo vamos a oír los pájaros y nos vamos a embadurnar la cara y la ropa blanca con frutos maduros hasta confundir a las aves y hacer que lleguen a picotearnos como a una especie silvestre recién caída del árbol...”

A. A.: ¿Algo como podría suceder en el cine, Orlando, que uno lee una novela y queda fascinado, pero cuando la ve en el cine queda la mayoría de las veces defraudado?

O. C.: No, pero eso es otra cosa.

A. A.: Tomándolo como parangón, ¿qué sucede entre esa obra que usted escribe y esa obra que usted dirige en el lenguaje teatral?

O. C.: Son dos cosas diferentes. Una cosa es lo que estamos hablando de lo que llaman adaptación, que yo más bien lo llamaría una versión libre, una versión, y en ese sentido pienso que Enrique Buenaventura tenía razón cuando hacía la diferenciación; uno no puede

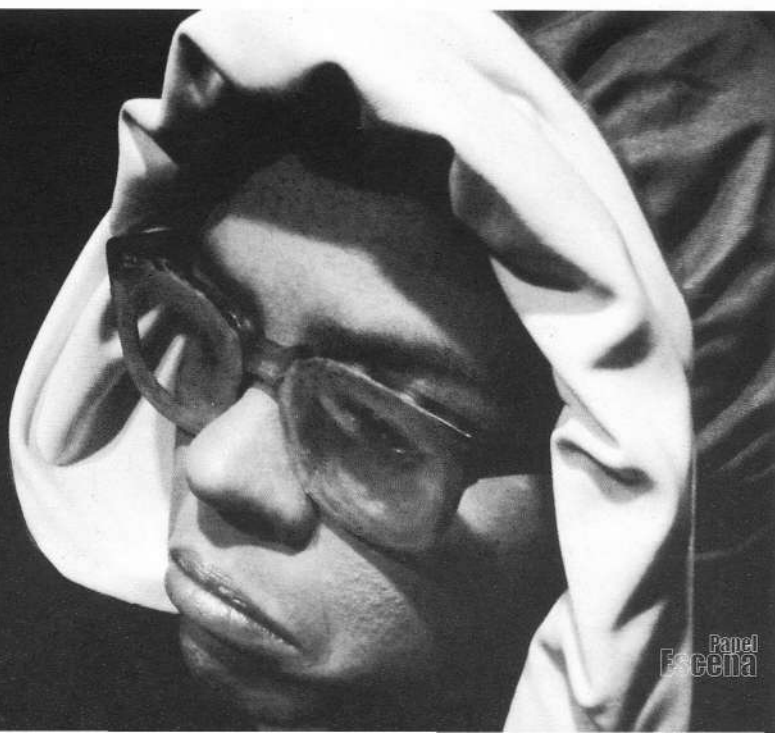
adaptar, porque adaptarse implica un proceso como de forzar la estructura, adaptar es como hacer que una cosa que no es de aquí aparezca como de aquí; usted se adapta al calor, usted se adapta a una cosa, entonces me parece que Buenaventura, que peleaba mucho con esas cosas, tenía razón... yo cada día le doy más la razón. Yo creo que es la versión, lo que es la versión dramática de un texto literario, entonces ahí está la fidelidad del texto porque ahí está la fuente; es decir, en la literatura, hay literatura dramática, hay literatura poética y hay literatura narrativa, para ser preciso ¿cierto?; aunque yo no sé por qué, sobre todo los narradores se han usurpado la literatura y están convencidos de que ellos son los dueños del oficio y ahí sí están pifiados, pero la historia nos absolverá.

"A la escuela solo fue Berenice... a quien usted se empeñó en educar como a un macho, 'el estudio no es pa' las hembras, es sólo pa' los machos y sólo mientras aprenden a leer y a hacer las cuatro operaciones, luego a trabajar; como yo, que

nunca fui a la escuela y ya ven, en esta casa no falta nada'..."

A.A.: Estaríamos entonces ante un "juego" de palabras, por un lado la palabra que corresponde a una literatura narrativa y por otro la que está del orden de la literatura dramática. ¿Cómo "jugar", entonces?

O.C.: La dramaturgia como tal tiene su propia estructura, yo creo que la palabra dramática es distinta a la palabra narrativa y distinta a la palabra poética, con una cosa muy importante y es que la palabra dramática es poesía y es narrativa, mientras que la palabra narrativa puede ser poética pero no importa tanto; pero nosotros estamos obligados, en el oficio nuestro combinamos la narrativa porque tenemos que contar, tenemos que avanzar en el tiempo, y la poética porque tenemos que ser detonantes a través del arte.



El problema de la adaptación, que yo lo llamo una versión a partir de un texto literario, está cuando se trata de capturar una estructura que es narrativa para imponerla a una estructura dramática, entonces, a veces termina imponiéndose el asunto narrativo para el caso del teatro. El cine es más afortunado, cuando la versión se hace para el cine es más afortunado, porque el cine es más cercano a la literatura, porque tanto el cine como la literatura tienen aliados; la literatura tiene de aliado al tiempo, con el cual también se puede abusar, y el cine puede hacerlo porque tiene como aliada la simultaneidad, puede pasar al exterior y puede hacer un *flash back*, moverte la historia, puede hacer todo lo que quiera, se juega con esa capacidad de la simultaneidad; no tiene tan aliado al tiempo como la literatura, pero es más cercano a la literatura, digamos que el cine puede ser más afortunado que en el paso de la literatura al cine, pero aún así, como la literatura tiene como gran

aliado al tiempo y el cine no lo alcanza a tener, entonces las historias terminan siendo recortadas con toda esa grandeza evocativa que la literatura puede dar en descripciones muy ricas. El teatro, sin embargo, cuando se mete con la literatura, necesita encontrarle lo que llamamos nosotros alternativas muertas, conflictos que están latentes y ahí montarse para construir desde ahí un discurso teatral.

“Siempre preferí estar en el campo, me sentía más libre, alejada de mis hermanas y de los maltratos de mi padre. Ella me protegía como una gallina clueca de los ultrajes de mis hermanas que me quitaban la comida y me excluían de sus juegos, yo entonces me divertía con los perros y con 'Tomás', mi gato: hasta que lo encontraron muerto en el zarzo de la casa.”



Obra: "Caína" Foto: Teatro Esquina Latina.

A. A.: Ahora que mencionamos el cine y pensando en la masa de espectadores que mueve, en el caso del teatro qué se necesitaría para fortalecer esa relación entre lector, espectador y drama.

O. C.: Mire, el teatro en los últimos dos siglos, quizá en este último siglo se lee muy poco, no tiene un consumo de lectores muy grande; ahora la literatura lo tiene un poco más, bastante más, la poesía no tanto; pero digamos que la gente no lee teatro, esa es una verdad y hay que acostumbrarse a eso. Hay autores que comienzan a escribir teatro como ejercicio, no pensando en el escenario y yo creo que yo escribo para el escenario, pero lo que yo creo de los últimos tiempos es que la escritura dramática funciona como un ingrediente químico, haga de cuenta: nadie sale a comprar ácido sulfúrico, ¿cierto?, pero con ácido sulfúrico es que se hacen otras cosas; el consumo del ácido sulfúrico es para los que producen otras cosas teniéndolo como insumo, digamos, para refinar el azúcar, y así, cualquier cosa, pero es importante; como la acetona, antes se usaba popularmente para limpiarse las uñas, ahora por otros usos ya no se consigue acetona en el mercado, pero son procuradores de otras cosas.

El texto teatral es como un precursor, yo no me hago la ilusión de que mis obras de teatro estén por ahí puestas para que la gente diga: “me voy a comprar un libro para leer”, y se compre una obra de teatro; eso, por ejemplo, es un precursor y esos procuradores van a sitios especializados, como el ácido sulfúrico: yo nunca compro ácido sulfúrico, pero el ácido sulfúrico lo viven comprando a diario los cañeros para refinar el azúcar, los que hacen las baterías para hacer su trabajo, etc. Entonces, el texto teatral, la dramaturgia, la literatura teatral es un precursor que uno pone ahí como un ingrediente fundamental, un precursor de la dramaturgia del espectáculo, no sé si te contesté la pregunta o me la evadí.

A. A.: No, la respuesta tiene una relación, pero la inquietud también iba en el sentido de qué se necesitaría para fortalecer esa relación entre lector, espectador y drama.

O.C.: Bueno, aclarando ese punto, el interés mío como dramaturgo, no sé si para otros, no es entrar en el mercado del libro y menos ahora con la internet; yo no tengo interés en entrar, por eso a mí la publicación no me trasnocha, como sí trasnocha a los poetas y sí trasnocha a los narradores.

En lugar de estar pidiendo que nos publiquen, a mí me gustaría más la retroalimentación, como lo que estamos haciendo en el Festival de Arte de Cali. El Festival de Arte de Cali en eso ha sido muy generoso con el movimiento teatral de la ciudad, porque en las últimas diez versiones, para el caso del teatro, me han dado un voto de confianza, pero por un acto de generosidad, para que paralelo al Festival de Teatro hagamos siempre una experiencia formativa. Los primeros años la hicimos con talleres misceláneos de la actividad teatral: de actuación, dirección, y en las últimas cuatro versiones lo hemos hecho desde la dramaturgia y esa es la cosa para registrar: en este momento nosotros en Cali estamos haciendo una experiencia sui generis en el contexto nacional, al último taller nuestro se inscribieron más de setenta dramaturgos de todo el país para quince cupos y nos tocó finalmente elevarlos a veinte.

Ese tipo de cosas, de intercambio, de formación, es el que más le sienta a la dramaturgia, eso es lo que se requiere para ir mejorando, el intercambio de documentos, de materiales, tenemos una herramienta muy importante que es la internet que por fortuna es el sistema más democrático que se han podido inventar, es el sistema web, entonces yo pienso que ese es el lugar donde uno puede colocar las obras, allí uno puede 'bajar' lo que quiera.

Otra cosa importante del estímulo son los premios, los premios de dramaturgia que estimulan, pero infortunadamente en esto... vamos siempre para atrás, teníamos el premio Jorge Isaacs, que por el arte de birlibirloque también lo han desaparecido. Esos son los apoyos que recibe la dramaturgia vallecaucana, tan importante, pero nos quitaron el premio de dramaturgia y nos tocó tragarnos ese sapo.

“Siembra otra cruz. Hola, Julio... ¿le extraña mucho verme?... no me diga que no me esperaba, porque no se lo voy a creer... mire, le he traído arepas de choclo, las que tanto le gustaban... Lo siento, no creí que me fuera a demorar tanto, pero es que no era justo dejar esas muchachas así, solas... Sí, ya están creciditas y haciendo sus vidas... No, no terminaron el bachillerato... Se las tragó la ciudad y la ilusión de ser famosas... ahora viven en el exterior...”

A. A.: Sí, justamente a eso iba a referirme, al premio, porque hemos hablado de diferentes aspectos con relación a la obra; y ya que usted lo toca, con respecto a esa castración de premios aquí en el ámbito local, ¿cómo ve el premio que ha merecido su obra en el exterior? ¿por qué llega la obra a ese premio según el dictamen del jurado?

O. C.: A mí particularmente me gusta, a quién no. Cuando uno escribe, los premios en literatura son un estímulo muy grande, pero también hay que tomarlos con humildad porque pues, no siempre es por que sea el mejor, fue el mejor para los que lo leyeron, porque también opera el gusto y una cantidad de cosas. Tuve la fortuna de que me leyeron tres personas, tres académicos norteamericanos, les gustó lo que yo escribí y esa es la única diferencia con las otras cincuenta y pico de obras que participaron.

El premio es muy importante, primero porque es un premio internacional dado desde la academia

norteamericana que en todo el mundo es una academia muy respetada, en todos los campos del conocimiento; la academia norteamericana dado el gran flujo migratorio y la importancia que tiene hispanoamérica, tiene instalada en todas las universidades Harvard, Berkley, la universidad de New York, el área de estudios latinoamericanos y los centros de español y literatura en español son muy importantes; entonces este es un premio dado por la academia norteamericana que es estudiosa de Latinoamérica y estudiosa de la dramaturgia; no es gratuito que el nombre del premio sea justamente George Woodyard, un hombre dedicado toda su vida al estudio del teatro latinoamericano que instauró en la Universidad de Kansas la revista *Latin American Theatre Review* que es la revista de más tradición, la más antigua, la más regular, es una revista que sale sagradamente cada tres meses. El premio es muy importante por eso, porque es un reconocimiento de la academia norteamericana a un texto en apariencia local, pero ahí sí, como decía Tolstoi, “pinta tu aldea y pintarás el mundo”; yo no pensé más que en hablar de mi terruño, hablar de lo mío, y claro, tratando de hacerle un tratamiento al lenguaje que no fuera tan localista.

A.A.: Aunque en muchas partes lo recupera y recupera la vegetación, los frutos, los animales, los pájaros, como elementos de la escritura que dan cuenta del entorno.

O. C.: Sí, claro, de pronto alguien, una amiga española que la leyó me decía: muy lindo, yo no conozco ninguna de esas frutas que usted nombra y ese mundo de pájaros.

A.A.: Bien, Orlando, justamente hablando del premio, de las personas que leyeron la obra, me surge una pregunta por la crítica, es decir, yo considero que la crítica es necesaria, así muchos digan que no y que

la crítica es necesaria, así muchos digan que no y que cada sujeto, cada lector hace su propio mundo, su propio universo interpretativo de la obra, pero yo creo que la crítica juega un papel muy importante como mediación. Qué decir de la crítica, de su función respecto a la dramaturgia ahora, Orlando.

O. C.: Pues eso aquí en este país no existe, aquí como no existe el periodismo cultural, tampoco existe crítica. Generalmente la crítica está muy ligada al periodismo cultural.

Yo tengo una formación académica muy rígida y rigurosa porque estudié una carrera exigente y en ese sentido le agradezco a la academia mi formación médica. Tu sabes lo cuadrículada que es, por todas las razones que sean, pero mal haría yo al decir que la teoría y la reflexión científica, el conocimiento... denostar de ellos sería terrible; ahora, lo que yo sí creo es que como creador, para mí como creador los insumos teóricos son importantes para reflexionar sobre mi oficio, sin insumos teóricos es difícil reflexionar, los insumos teóricos no te hacen ser autor, pero sin los insumos teóricos tu no puedes mejorar como autor, te quedas pegado, te quedas viéndote lo mismo; en el caso de la crítica, como aquí no hay crítica, yo me pierdo un poco, pero cuando miro la crítica literaria, considero que la crítica es muy importante porque es la mirada de otro que conoce. Yo siempre pongo un ejemplo: cuando uno ve estos expertos asesores de empresas en finanzas, uno dice: bueno y si son tan buenos, ¿por qué no montan su empresa? Pero es que su especialidad no es montar empresas, su especialidad es tomar las fotos, detectar, auscultar, entregar de alguna manera lecturas para que el empresario haga sus correctivos, las tome o las deje. Así mismo es la crítica, debe ser una buena crítica teatral, una crítica que de alguna manera tome una radiografía de lo que vio desde un ojo crítico y

plantee, ponga a reflexionar en primera instancia al creador; ahora, como aquí no hay crítica yo hablo en abstracto, hablo de cómo funciona la crítica, por ejemplo, en Estados Unidos. En Estados Unidos que tiene lo mejor y lo peor del mundo, funciona una crítica especializada, que es una crítica académica, una crítica pensada en establecer una interlocución con el autor; crítica que va a identificar en una obra que las estructuras dramáticas están funcionando, que hay una novedad, hay un manejo del lenguaje, hay unos personajes que están en la escritura... se va a leer en la crítica literaria como literatura.

“Ana en España y Rosario en Nueva York... están bien, ganan su buena plata... no seas mal pensado, en el pueblo no hay familia que no tenga un hijo por allá, eso se puso de moda... ¿Le gustaron? están lechositas cierto, como le gustaban, con maíz tierno, medio viche... ay... es que apenas salía la mazorca en la mata ya se le hacía agua la boca... ¡Ay, Julio!, la vida es muy dura y de la peor materia estamos hechos...”

A. A.: Una crítica más formal, quiere decir.

O. C.: Sería la crítica literaria, eso tampoco existe, crítica literaria tampoco hay, crítica literaria teatral no hay, que es distinto a la crítica del espectáculo, esa es otra. Entonces en Estados Unidos hay una crítica literaria dramática que la hacen estas universidades, con autoras, por ejemplo, como Jackeline Bixler que se ha especializado en el teatro mexicano; por eso la importancia del premio, creo que con este premio los estudiosos norte-americanos van a poner los ojos en la literatura dramática colombiana, empezarán con la mía, a mucho honor, pero yo conozco especialistas, gente especializada en el teatro de México, como otros que se especializan en el teatro argentino.

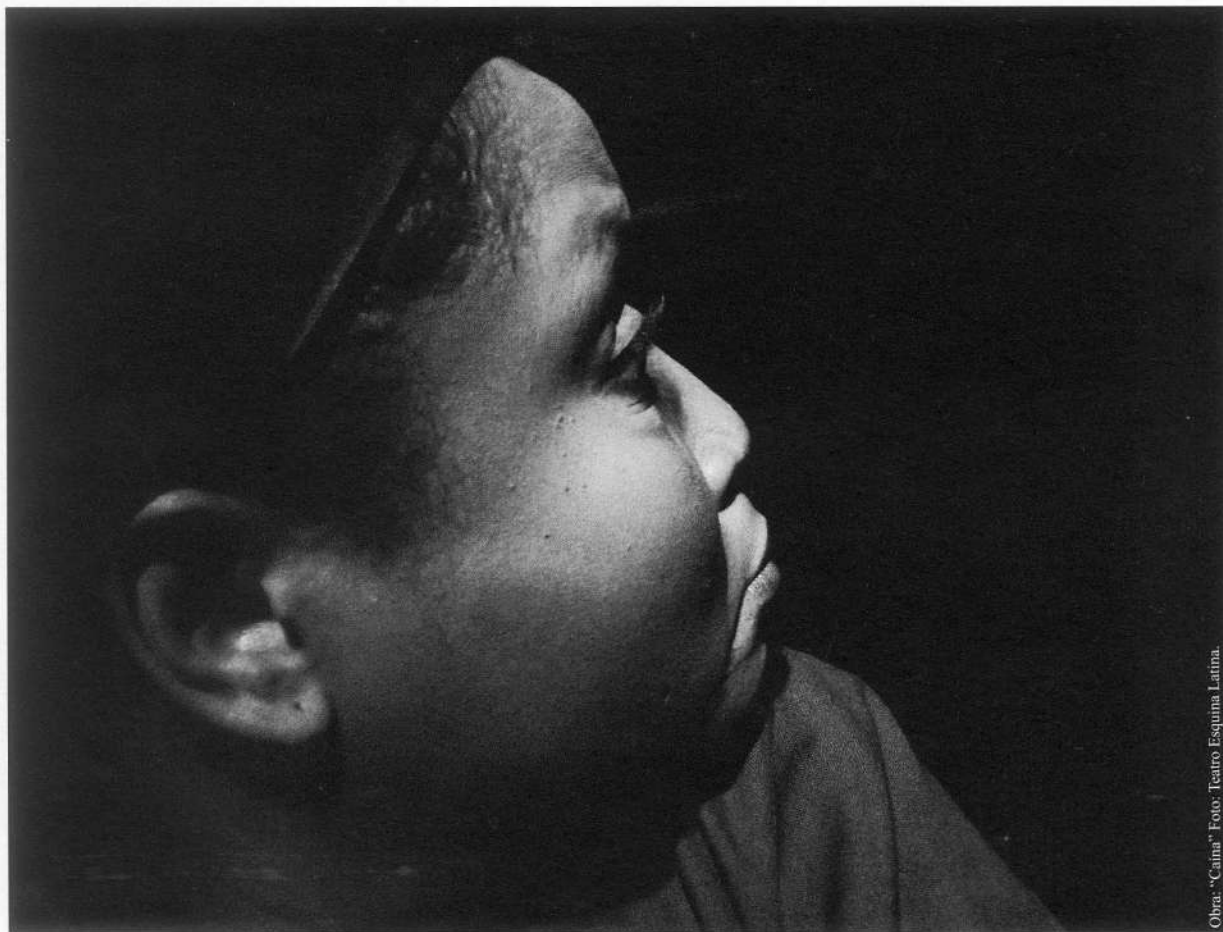
Esa crítica literaria busca una interlocución con los creadores, ojalá tuviéramos algún día una crítica de esa en este país, aquí la academia no se interesa en eso y mucho menos la facultad de literatura de cualquiera, incluyendo a nuestra propia Universidad del Valle, les parecería una pérdida de tiempo ponerse a estudiar a los dramaturgos. Esa es una crítica que sería muy importante.

Hay otra crítica que es la crítica de espectáculos, que es la crítica farandulera, esa no trata de establecer una relación, esa es perversa porque no interlocuta con el autor, ni con el texto; esa interlocuta con el espectáculo, con el gusto, si me gusta o no me gusta, si funciona o no funciona, y esa es demoledora porque esa te puede acabar; como pasa muchas veces en New York, que sale la crítica y tres tipos que están muy pendientes de eso son demoledores y acaban con una obra, por el gusto o por el texto, por amores o desamores, pero también si está bien hecha puede estimular al público. Por fortuna tiene una cosa: muchas veces pasa inadvertida. En el caso nuestro, por ejemplo, la poca crítica farandulera que ha habido

en este país, interlocuta básicamente con el mercader y no está interlocutando con el autor, como hace la crítica propiamente dicha, esa crítica pasa inadvertida. Mire, yo he visto esa crítica que demuele espectáculos como "*Esposa y moza vida sabrosa*", pasar inadvertida. Están diciendo eso en la Revista Semana y ese mismo día... lleno total, porque la gente que va a esos eventos no lee ni la prensa. Entonces eso es hablar de ciencia ficción, eso es como hablar de una lengua muerta. Aquí no hay ni periodismo cultural ni crítica teatral.

A. A.: Orlando, muchas gracias por su tiempo, por su amabilidad.

"Mi primo Julio llegó a la casa una noche lluviosa de abril, mi Mamá le abrió la puerta y tardó un momento en reconocerlo: era el hijo menor de su hermana Sara y venía del norte del Valle... 'Los hombres siempre vienen por lo suyo, hacen sus cochinitas y se van', decía mi hermana Rita... Por eso yo al principio lo traté a usted con desconfianza..."



Obra: "Caima" Foto: Teatro Esquina Latina.

SOBRE LA DRAMATURGIA DEL ACTOR

ENTREVISTA CON AÍDA FERNÁNDEZ¹

JESÚS MARÍA MINA *

Foto: Sandra Zea. Obra: El Silencio

¹Actriz cogestora del 'Nuevo Teatro Colombiano', movimiento que reivindica la improvisación como uno de los elementos primordiales en el trabajo de creación colectiva. Española de nacimiento, colombiana de corazón. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, de donde es egresada. Fundadora del Teatro Experimental de Cali (TEC). Actriz y Directora de teatro. Doctora Honoris Causa en teatro.

*Estudiante de la Maestría en filosofía de la U. del Valle. Docente del Instituto Departamental de Bellas Artes. Miembro del grupo de Investigación Estéticas Urbanas, Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes.

Resumen

Actriz de destacada trayectoria, pedagoga y directora de teatro, Aída Fernández acepta esta invitación de *Papel Escena* para reflexionar sobre la dramaturgia del actor, basada en su demostrada experiencia. Como gestora y fundadora del denominado “Nuevo Teatro Colombiano” junto con otras personalidades del teatro en nuestro contexto cuya metodología se denominó “Creación Colectiva”, la vida de Aída ha estado dedicada al oficio del teatro, lo que le ha permitido madurar a través de viajes, lecturas, reflexiones y vivencias su visión acerca del hacer y de ser partícipe de un arte que exige por sobre todo, una entrega sin tregua. Acto seguido tenemos sus reflexiones.

Abstract

As an actress, teacher and theater director of outstanding trajectory, Aída Fernandez has accepted *Paper Scene's* invitation supported in her demonstrated experience, in order to reflect about the actor's dramaturgy. Also manager and founder of the denominated “New Colombian Theater” - together other personalities of the theater in our context - whose methodology was denominated “Collective Creation”. Aída's life has been dedicated to the work of the theater, which has allowed her to mature her vision through trips, readings, reflections and experiences; about doing and being part of an art that mainly demands hard work. We have its reflections immediately afterwards.

PALABRAS CLAVE: Creación colectiva, dramaturgia del actor, improvisación, texto escrito.
KEY WORDS: Collective creation, actor's dramaturgy, improvise, theatrical writing.



Foto: Angélica Luna. Obra: Almacén de novias

Jesús María Mina: *Maestra, ¿qué entiende usted por dramaturgia del actor? ¿se trata de algo nuevo?*

Aída Fernández: *La dramaturgia del actor*, reúne elementos inherentes al teatro que anteriormente se estudiaban, pero con otras denominaciones. Sucede lo mismo con lo que hemos llamado 'Creación Colectiva' o con la misma improvisación, que no son una invención reciente y menos una moda. Estos son elementos del teatro rescatados bajo una terminología o denominación 'especial' que dan la sensación de algo novedoso pero, en realidad, ya se han trabajado antes.

Lo que entiendo como 'dramaturgia del actor' es la oportunidad que el actor tiene de recuperar su participación en la creación de una narración teatral, en la que el director no sea solamente quien decida lo que hay que hacer.

J.M.M.: *¿Qué función tiene la improvisación en la 'dramaturgia del actor'?*

A.F.: En la "Creación Colectiva" la improvisación está ligada al trabajo escénico. Con la improvisación el actor tiene la posibilidad de participar, de opinar, de proponer sobre varios aspectos de la obra, quiero decir: el tema, las situaciones o una visión sobre la producción misma del texto escénico. Estas propuestas comienzan con la improvisación como punto de partida para la escena y es por eso que todo lo que surge en las improvisaciones hay que tenerlo en cuenta, estudiarlo minuciosamente. Es la herramienta fundamental para el proceso de creación artística que permite el juego y presupone un riesgo, aunque tiene sus reglas como todo juego. Mire, es como una analogía de la vida, una búsqueda que oscila entre el proyecto y la realización.

Así, pues, el actor participa principalmente en el cómo, que es donde se inscribe su trabajo dramático, mediante sus propuestas para una narración teatral, aportando en la conformación del sentido de la obra y su configuración. Este es, justamente, el hacer del actor en el escenario como función del trabajo teatral que le corresponde, utilizando para ello la improvisación como herramienta.

J.M.M.: *Aida, desde su trabajo actoral ¿qué nos puede contar acerca de la dramaturgia del actor?*

A.F.: En las obras que he trabajado como actriz el aporte en la construcción del personaje y la relación con otros personajes, ha sido parte imprescindible de mi quehacer. Lo hice consciente en el montaje de *“La orgía”*, que hace parte del conjunto de obras cortas escritas por Enrique Buenaventura que conforman *“Los papeles del infierno”*.

En esta obra se dieron unas circunstancias muy particulares. Por ejemplo: fue uno de los primeros trabajos como director del grupo llevado a cabo por Danilo Tenorio. No teníamos el elenco para asumir ese reparto porque los personajes tenían más o menos sesenta años, eran unos personajes de avanzada edad. Pensábamos que debía hacerlo un grupo de actores mayores. Fíjese, yo era la mayor y tenía 26 años, ¿cómo podían ser interpretados estos personajes por actores jóvenes de entre 20 y 26 años?

Hasta se llegó a proponer que no se montara, pero no se podía prescindir de esta obra, porque *“La orgía”* cuenta cómo la violencia nace de la carencia todo. Fue un trabajo de mucho riesgo, de mucha entrega, de muchas ganas y urgencia artística de todos, en el cual reconocíamos nuestras limitaciones. Un verdadero desafío.

Entonces, con Danilo Tenorio hicimos un trabajo de laboratorio teatral. No teníamos una fecha determinada para finalizarlo. Fue una experiencia en la que el trabajo de análisis involucró una labor en lo teórico y lo práctico que nos condujo a la recopilación de analogías, planteadas por la misma obra.

J.M.M.: *Y su trabajo en la construcción del personaje ¿cómo fue?*

A. F.: Para la construcción del personaje debía mostrar la situación de una mendiga, rodeada de mendigos igualmente, pero a la vez mostrar que ella antes había sido una gran dama. Hay una cantidad de cosas y situaciones que a lo mejor en la cotidianidad no se encuentren, pero que la actriz tiene que descubrir para expresar esta *“bella ficción dramática”* sobre la vida. Esos son los personajes.

La cuestión era, a partir de distintos referentes tomados de diversas situaciones, tratar de elaborar un personaje producto de la combinación de esos referentes ¿Cómo llegar, entonces, a expresar que no sentía en realidad como una mendiga, sino que estaba haciendo una *función* de mendiga y que tampoco era una persona de estrato especial?

En el fondo este personaje era una mendiga que había frecuentado el espacio de gente *“importante”*. Todo ese trabajo me tocó representarlo con una forma de comportamiento muy especial del personaje. Fue para mí un aprendizaje en el cual, por primera vez, logré construir un personaje contradictorio, con infinidad de facetas. Yo lo recuerdo mucho.

J.M.M.: *Además del trabajo de mesa y escénico ¿hubo alguna otra labor necesaria para afrontar su papel?*

A.F.: Nos paseábamos por lugares donde podíamos observar mendigos. No hacíamos las observaciones en grupo. Si descubríamos que en un parque se reunían algunos mendigos nos pasábamos la voz. Para mí fue importante observar a una mendiga que había aquí en Cali. Ella cargaba un enorme bulto y se sentaba por horas y horas en algún lugar. Tenía unas expresiones muy dulces, casi no hablaba. Pero de pronto cambiaba su expresión y lanzaba unos alaridos tenacísimos. La gente que la conocía me decía que gritaba cuando tenía hambre.

Sin embargo, no puedo decir que copié de las observaciones algo en especial, lo que vino fue un trabajo que elaboramos en el escenario con el director, muy conscientemente, a partir de todo ese arsenal de materiales.

J.M.M.: *¿Y qué se hace entonces con todo ese "arsenal", como lo has llamado?*

A.F.: Ahora mi cuerpo tenía todas esas sensaciones y también una serie de inquietudes: ¿cómo caminaría la mendiga? ¿cuál sería su comportamiento? ¿cuál su corporalidad? Era el momento de incorporarlo todo. Recuerdo que el director me decía: conserva una cierta inclinación en los hombros, camina con la cadera baja, encórvate. Y yo buscaba la voz de acuerdo con esa postura. Tenía que pensar en una mujer envejecida de sesenta años, violenta. Caminaba pensando en la vieja, era encorvada, yo caminaba y caminaba por el escenario durante un buen tiempo. A una señal del director, entonces, por un momento, el personaje de mendiga era toda una dama y, a otra señal, se convertía nuevamente en la vieja con toda su agresividad. Pero la dama tenía que hacerse con el cuerpo de la vieja, porque es ella la que existe en la dama. O pudiese ser todo lo contrario. Hacía entonces el esfuerzo por adelantar los hom-

bros; mantener las piernas derechas; la cara muy alta para mostrar orgullo; los brazos y el movimiento de las manos eran muy importantes para este personaje... Hasta que fui incorporando en el trayecto del montaje el cambio constante de la vieja, con su voz de vieja, con su grosería cuando quiere presionar a los mendigos.

J.M.M.: *Usted ha tomado el ejemplo del personaje de la vieja en La orgía, ¿por qué fue tan especial este personaje?*

A. F.: El trabajo de elaboración de este personaje fue el que me permitió darme cuenta cómo la narración teatral es una cosa muy particular y está completamente en poder de los actores. El texto escrito es una cosa y el cómo se interpreta y cómo se le va encontrando los sentidos al texto es cuestión del trabajo dramático del actor.

A propósito, recuerdo que durante uno de los ensayos generales de la obra, cuando Enrique Buenaventura vio la obra por primera vez, él se sorprendió y dijo: "yo no sabía que había escrito esta obra, para mí esta obra es otra muy distinta a lo que yo escribí". Por supuesto que no habíamos hecho ningún cambio al texto, sino que a partir de él, se habían desarrollado muchas escenas que Enrique no tenía escritas y que luego las retomó en el trabajo de reescritura de "La orgía".

J.M.M.: *Entonces, podría decirse que ustedes como actores transformaron la obra escrita.*

A.F.: La obra de teatro no es para ser leída sino para ser vista. No es la obra escrita, es el momento en que el actor está frente al público, ese es el teatro. Claro, todo este planeamiento nace de un modo de producción

teatral específico: el trabajo en equipo. El actor tiene 'la sartén por el mango', tiene la posibilidad de desarrollar todo lo que el escritor en su obra le plantea y algo más, pues posee su imaginación creativa, pero lo principal es el reconocimiento del actor como eje fundamental del teatro.

Insisto, aunque se parte de un texto escrito para teatro el problema de la dramaturgia no está resuelto, el actor lo tiene que resolver. Él es quien hace que ese texto ocurra, ahí trabaja como dramaturgo. Aunque el personaje esté escrito, él lo tiene que reinventar con un tiempo, un espacio, un lenguaje. El actor escribe sobre el escenario con su cuerpo y su voz, con él se crean las imágenes.

También es él quien narra en una narración teatral. De ahí que si no hay actor no hay teatro. Por eso es importante tener en cuenta qué dice, por qué lo dice, examinar esa relación que establece con el público, que no sea banal, que sea divertida que es algo importante, que comunique, se exprese y se conecte con el público. Es una relación con el público a partir de la vida del público y de la vida del actor.

J.M.M.: *¿Entonces el director desaparece, o cuál es su función?*

A.F.: No, el director no desaparece, él cumple una función más de orientar, de guiar. En la experiencia con *La orgía*, en ningún momento el director me dijo: camine así, haga así, sino busquémoslo. El director en el proceso de puesta en escena desarrolla un trabajo dramaturgico especial en el equipo, por ser el que observa desde afuera. Él tiene la visión de la totalidad y participa en la interrelación de los distintos lenguajes que conforman la dramaturgia del espectáculo: música, poesía, movimiento color, descubriendo el sentido artístico de la obra.

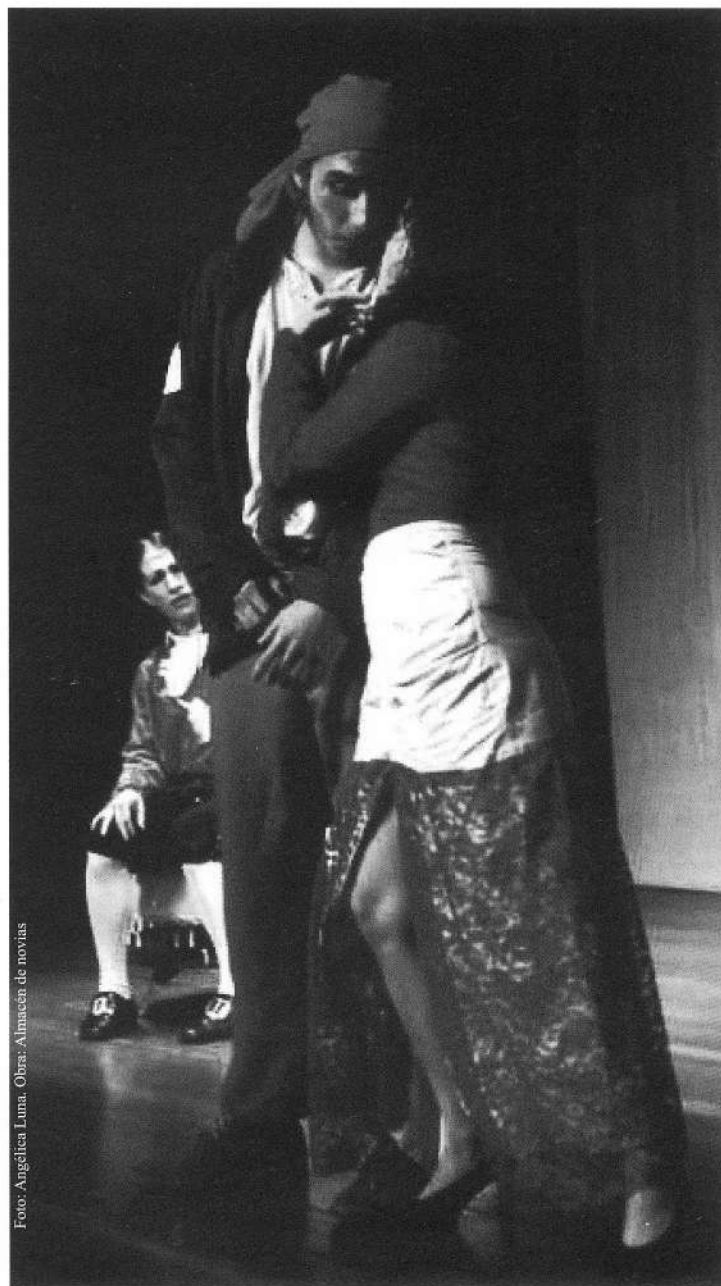


Foto: Angélica Luma. Obra: Almacén de novias

J.M.M.: *Muy bien, Maestra, ahora me gustaría que hablemos desde esa otra faceta de Aida Fernández, la de la directora de teatro.*

A.F.: Yo no soy directora, eso se lo digo a todo el mundo. Tengo la buena costumbre, tal vez sea buena, de llegar sin una concepción previa a un trabajo. Tampoco me formé como directora sino como actriz. Entonces me preocupa más lo que el actor hace y, en esa posición de actriz, me imagino cosas. La disciplina de director no la he tenido nunca. Ahora en el trabajo de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes me ha correspondido enfrentar un montaje desde la dirección. Una dirección en el contexto de la formación de actores.

Y tampoco escribo, no soy escritora, esa es una disciplina que respeto muchísimo. Si me dicen: escribamos esta escena, yo soy incapaz. Pero sí la puedo improvisar e inventar con los actores, con mis otros compañeros, para descubrir qué vamos a decir en una escena. Ahí sí tengo la capacidad, porque ha sido el trabajo que he realizado como actriz en un trabajo de creación dramática colectiva que no necesariamente parte de un texto escrito aunque llegue a él.

J.M.M.: *Y como docente ¿qué aspecto considera primordial para tener en cuenta en la formación de un actor?*

A.F.: En la formación del actor el primer aspecto que uno debería tener en cuenta es el disfrute de una obra de teatro, la pasión, como un enamorado, así de simple. Se habla del gusto, pero eso es tan particular.

El estudiante llega a esto porque lo sedujo posiblemente un trabajo teatral que vio, de pronto se

sintió muy impactado y eso le despertó ese deseo de ver, de probar, pudo ser su primer contacto con el teatro. Es necesario que continúe seducido, busque continuamente el disfrute, eso es muy importante para el futuro actor.

En el entrenamiento corporal es fundamental que los ejercicios que se realicen tengan ese ingrediente de imaginación que no son repetición mecánica. Que la destreza corporal no sea un adorno, algo sólo para mostrar. La destreza corporal sirve para la narración escénica, es la búsqueda de ese sentido que se está explorando, es la comunicación con el público.

A propósito de esto que hemos hablado yo creo que podemos fijar nuestra atención en este hermoso texto de Diderot:

Lo esencial en el comediante, es entregarse. Para darse, es necesario que primeramente se posea a sí mismo... La expresión emotiva se desprende de la expresión adecuada. No solamente la técnica no excluye la sensibilidad: sino que la autoriza y la pone en libertad. Es su soporte y su guardián. Es gracias al oficio que podemos abandonarnos, porque gracias a él sabremos encontrarnos. El estudio y observancia de los principios, un mecanismo infalible, una memoria segura, una dicción obediente, la respiración regular y los nervios en reposo, la cabeza y el estómago livianos, nos proporcionan tal seguridad que nos inspira audacia. La regularidad en las inflexiones de la voz, en las posiciones y los movimientos conserva la vivacidad, la claridad, la variedad, la invención, la igualdad, la renovación. Nos permite improvisar².

²Copeau, Jacques. Reflexiones de un comediante sobre "La Paradoja" de Diderot. En: Diderot, Denis. La Paradoja del comediante. Colección Panorama. Edit. Siglo XX. Buenos Aires. 1957.



Foto: Angelica Luna. Obra: Almacén de novias



REFLEXIONES SOBRE EL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO

DANILO TENORIO CRISPINO*

Obra: El adelfesio Foto: Jorge Callardo.

*Dramaturgo, actor, director, ensayista, docente de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.

Resumen

El distanciamiento, se aparta de la intención de crear naturalismo en la escena y denega la ilusión. El actor debe mostrar el personaje y no convertirse en él. El personaje es mutable y responsablemente decide sobre su destino. Para Stanislavski el actor frente al personaje dice: Yo soy; en cambio Brecht recurre a la tercera persona y toma distancia frente al personaje. Brecht utilizó la música y las canciones populares como un lenguaje poético que le permitió lograr los efectos esperados.

Abstract

Distancing separates itself from the intention to create naturalism in the scene and negates illusion. The actor must show the character and not become him. The character is mutable and responsibly decides on its destiny. For Stanislavski, the actor regards to the character says: I am; however, Brecht resorts to the third person and takes distance from the character. Brecht used music and folksongs as a poetic language that allowed him to obtain the awaited effects.

PALABRAS CLAVE: Distanciamiento, identificación, personaje, Stanislavski, épico.

KEY WORDS: Distancing, identification, character, Stanislavski, epic.

Bertold Brecht, dramaturgo y director de teatro, alemán, fundador en la Alemania del este del conjunto teatral Berliner Ensemble, produjo obras literarias y espectáculos teatrales pasando por variados estilos; político, expresionista, didáctico, dialéctico y finalmente épico. Este ensayo tratará del efecto de distanciamiento en la obra literaria y en la actuación, teorizado y practicado mayormente en su período de formulación de El Teatro Épico, opuesto al teatro que él denominó aristotélico. Brecht accede a la construcción teórica y escénica de la técnica del distanciamiento cuando su mirada sobre el teatro (que según él, muestra críticamente las formas de convivencia humana) se halla profundamente determinada por la filosofía marxista, es decir, el materialismo histórico y dialéctico.

Cuando en su texto, “El pequeño organon” se refiere a su interés, concepción y práctica de un teatro para la era científica plantea su diferencia con lo que según él, es el teatro aristotélico, basado en la identificación entre actor y personaje, espectador personaje y actor modelo de actuación convertido en patrón único del trabajo creativo teatral. Digamos pues, que el efecto de distanciamiento se aparta de cualquier intención de crear la ilusión de que el acontecimiento teatral se asemeja a un hecho natural, validándolo más bien, como un hecho de ficción constituido a través de la materialidad del cuerpo del actor representando un personaje en circunstancias muy precisas, en un espacio poético teatral y largamente ensayado; o sea, una especie de denegación de la ilusión.

Brecht llega a concebir el teatro como un lugar de diversión y reflexión a la vez; nos invita a disfrutar de la alegría de leer los signos verbales y no verbales del espectáculo. Diversión porque resulta gratificante observar cómo se muestra al ser humano en condicio-

nes históricas concretas en un particular conflicto dialéctico, saturado de contradicciones, resolviéndolas y en esa medida, transformándose y transformando la naturaleza en cultura.

Para que el distanciamiento exista, se requiere de su opuesto, la identificación que Brecht nunca descartó, particularmente en la fase de ensayos.

Mostrar el comportamiento de nuestros semejantes es algo que hacemos constantemente; por ejemplo, para los recién llegados a un accidente de tránsito del cual fuimos testigos; tal como Brecht, ejemplificando, señala en su texto “La escena callejera”. Allí, para poder mostrar lo ocurrido, (no escénicamente), alguien se identifica con alguno de los comprometidos en el accidente pero también a su vez, se distancia para en su narración exponer su punto de vista siempre sin pretender sumir a sus oyentes en algún tipo de ilusión.

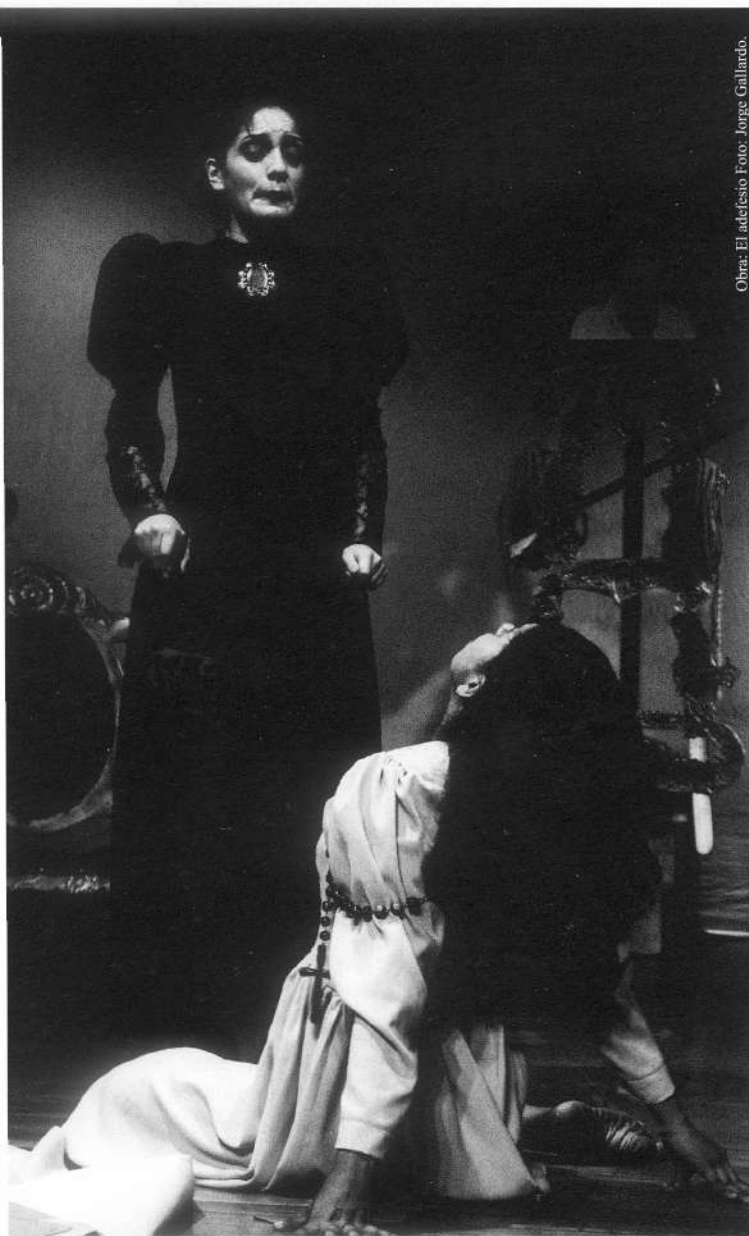
El actor evitará diluirse en el personaje, tratará de mostrarlo y no de transformarse en él; para eso, ha de concebirse el personaje como un ser mutable que insólitamente opta por hacer lo más inesperado, extraño a la mirada tradicional; el personaje responde a la disyuntiva no esto sino esto otro; pero lo que decide no realizar debe aparecer de alguna manera, contenido en aquello que sí eligió realizar. Recalcamos: que la alternativa se advierta y que su elección permita intuir otras posibilidades.

Cuando Brecht reconoce que en algunas de sus obras ha desarrollado mayormente el punto de vista del protagonista sin lograr una amplia confrontación con otros puntos de vista reconoce la ausencia de una actitud verdaderamente dialéctica en los campos de las ideologías que mueve todo texto dramático; esta falla según él, da pié a procesos de identificación en el espectador, cosa que corregirá definitivamente en sus obras épicas.



Otros recursos para el logro del efecto de distanciamiento pueden estudiarse en la práctica teatral de Brecht: Si los procesos de autosugestión a veces utilizados por los actores para entrar en el personaje y encarnarlo es llegar a un estado de “yo soy” (Stanislavsky) momento altamente importante y exitoso en la identificación; en Brecht por el contrario, se recurre a la tercera persona; es él, el personaje que yo muestro, quien realiza tal acción que es su elección

frente a la relación social tejida por la obra y el espectáculo. Entonces, el actor dice: “Se levantó y enojado porque no había comido, dijo...” o bien, “Sonrió sin muchas ganas y salió apresuradamente...” Ensayar de esta manera el personaje implica mostrar teatralmente con mi cuerpo, emoción y técnica, el programa de participación de ese sujeto que en ningún momento se confunde con mi “yo”. Como puede leerse, el actor construye su



Obra: El adelfino Foto: Jorge Gallardo.

personaje trasladando actos de habla escénica y acciones físicas escénicas a un tiempo pasado.

El recurso de la tercera persona obliga al comediante a comportarse con su personaje como lo que es, el sujeto de una serie de enunciados cuyas resonancias en el espectáculo deberán haber sido estructuradas de acuerdo a las transformaciones “sicológicas” y sociales que hasta el fin, él sufre; cosa bien distinta para el público quien deberá esperar hasta el final del espectáculo para abarcar la totalidad. Por eso la actuación del actor brechtiano sin dejar de ser orgánica, convincente, será la de aquel que exhibe lo ya ensayado con la actitud de quien cita lo sabido.

Brecht no usa los “apartes” ni monólogos de vieja data en el teatro. Cuando el actor momentáneamente clausura la acción para dirigirse al público lo hace abiertamente llamando la atención sobre procesos y/o demostraciones a desarrollarse. Cuando detiene la acción y el actor canta en el estilo brechtiano que no es el de del bell canto ni el de la canción popular sino algo emparentado con el jazz detiene el discurso teatral para que otros lenguajes; la poesía de las letras de las canciones y la música como sonoridad, melodía, ritmo y armonía cumplan la doble función de poner a distancia el drama y aportar didácticamente a la reflexión de la fábula o los personajes. Igual distanciamiento produce con carteles o proyecciones... detiene la acción, la emoción del actor y del público y del suceso particular de ese momento nos remite a lo general para regresar de nuevo a lo particular. En cuanto al caso de un texto versificado, el actor inicialmente lo improvisará en un habla bien prosaica hasta su total apropiación. Mientras más poética sea la arquitectura del texto verbal y del gesto correspondiente más posibilidades de producir el efecto de distanciamiento (*verfremdungseffekt*).

La fábula que para Brecht es el alma del drama debe en el teatro épico posibilitar al actor la práctica del distanciamiento. En muy pocas obras posteriores a su período expresionista aparece la configuración aristotélica de exposición, nudo y desenlace, por ejemplo, “Los fusiles de la señora Carrar” sobre la guerra civil española. A Brecht no le interesa crear en el espectador el suspenso sobre aquello que va a ocurrir, mejor, llama la atención sobre cómo ocurrirán esas historias que muchas veces sintetiza o comenta en los prólogos.

La estructura de la obra brechtiana contiene una fábula que marcha a saltos; o sea: cada secuencia no es necesariamente consecuencia de la anterior; entonces, el sentido autónomo de cada escena funciona independientemente pero se relativiza en cuanto entra en relación con otras tantas escenas igualmente independientes amarradas en la totalidad; así, lo uno se comprende a través de lo otro.

La comprensión en este teatro de la era científica pasa por la experiencia de no reconocer lo conocido ya que ha sido sacado de la rutina e invariabilidad de los comportamientos ideológicos; igual que si miráramos nuestro reloj no como un reloj en nuestra muñeca día y noche sino, con una gran capacidad de asombro observáramos el maravilloso funcionamiento de la pequeñísima máquina capaz de atrapar y echar a andar medidamente el tiempo, (mientras no nos falle). Tal como operan los científicos, los actores, directores y dramaturgos deben proponerse jugar a no comprender fenómenos ni cosas; así llegarían a poner en contradicción o en cuestión muchas leyes históricamente obsoletas que aún rigen procesos humanos y sociales; así mucho de lo sobreentendido pasaría a ser realmente comprendido; así nacería un espectador emproblemado cuya atención y emoción controlada por la reflexión produciría menos “hechizos” en los teatros.

La parábola y la parodia fueron figuras retóricas muy apropiadas para la estructura del teatro épico. A través de la parábola comparaba y demostraba y con la parodia remedaba lo serio hasta la caricatura con profundo sentido crítico e ironía; allí están El círculo de tiza caucasio. La irresistible ascensión de Arturo Wi, Darsen la condena de Luculus... Y llegamos así a un punto técnico básico, la historización. La obra y el espectáculo teatral aluden a sucesos vinculables a determinadas épocas que sabemos pasajeras. La vida social humana no es simplemente “propia del ser humano” inmutable sino que posee ciertas particularidades que la marcha de la historia ha superado o superará; además, podría pensarse que cada época nueva, cada nueva forma de convivencia humana critica la anterior. Historizar consiste entonces en tener muy presente que el texto dramático construye su propio referente histórico, por ejemplo: El tema de la guerra de los 30 años en Alemania, este a su vez, nos remite al espectáculo “Madre Coraje y sus hijos” que plantea preguntas bien tenaces al teatrista de hoy. Montamos esta obra con este tema y estos personajes para decir al público de hoy, ¿qué? ¿Desde qué perspectiva? ¿Cómo vincular sin desnaturalizar el referente histórico de Madre Coraje con referentes históricos actuales?

DEL NOCTURNO PARA LAURA F.

*UN EJERCICIO DE LA MEMORIA
Y DE LA CONCIENCIA
SOBRE EL ACTO CREATIVO¹*

ELICENIA RAMIREZ VASQUEZ*.

Obras: Nocturno para Laura F. Foto: Ricardo Mosquera.

* Egresada del Bachillerato artístico en teatro, promoción de 1996. Licenciada en Literatura, 2002, con Magíster en Literatura Colombiana y Latinoamericana, 2007, Universidad del Valle. Actualmente se desempeña como docente en la Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, y en la Entidad Universitaria Bellas Artes, Facultad de Artes Escénicas.

¹ En este artículo se hará alusión al texto publicado en Cali, por el Instituto Departamental de Bellas Artes, Entidad Universitaria, en 1998, llamado Nocturno para Laura F del dramaturgo y maestro Fernando Vidal Medina, decano de la actual Facultad de Arte Teatral, IDBA.

Resumen

Volver sobre lo aprendido resulta fundamental para construir conocimiento e historia. Este artículo propone un ejercicio a partir de los insumos de la memoria emotiva, de la experiencia sobre el acto creativo y la conciencia, la reflexión sobre el aprehender como estrategia de análisis, revisión y comprensión sobre la práctica mimética que sustenta el trabajo de la creación, en este caso del texto dramático *Nocturno para Laura F* escrito por Fernando Vidal Medina y dirigido por Víctor Hugo Enríquez Lenis. Valga decir que este ejercicio necesita otras lecturas, experiencias, perspectivas y sobre todo, del distanciamiento para que logre ser provechosa y especialmente reveladora para el actor y la actriz.

Abstract

To return on learned, is fundamental to built knowledge and history. This article proposes an exercise a of emotional memory, creative act's experience and conscience, and reflection on apprehending. As analysis, revision and comprehension strategy's about mimetic practice, in which creation work is supported. In this case about the dramatic text "*Nocturno para Laura F*" written by Fernando Vidal Medina and directed by Víctor Húgo Enríquez Lenis. Be worth to say, this exercise needs another readings, experiences, perspectives and detachment overall, to make it profitable and revealing for actor and actress.

PALABRAS CLAVE: Experiencia, memoria emotiva, distanciamiento, conciencia, acto creativo.

KEY WORDS: Experience, emotional memory, distancing, awareness, creation act.

Fragmento de la obra

Tomada la resolución del caso que la agobia, no tiene otra alternativa, la decisión la acosa, saca una cuchilla con su envoltorio original que se ha traído de casa de Kassandro...la desenvuelve paso a paso, va desnudando el resplandeciente metal, la monta en una barbera.

Ella esta contra la espada y la pared, al final de un túnel oscuro que no ofrece salida alguna...la decisión es inevitable...estallar en mil pedazos y atenerse a las consecuencias...así que coge la cuchilla con pasmosa parsimonia, con la fuerza de su decepción, se ofrece su muñeca izquierda para el sacrificio...coloca un resplandeciente plato de blanca porcelana a recoger el escandaloso liquido...

LAURAF
¿Quién te anima?
MUÑECA
Sólo quien te estima...
LAURAF
Nadie... ¿Quién te da?
MUÑECA
Nada es sin pensar...

LAURAF
...Nada. ¿Quién te presta?
MUÑECA
Ni para la fiesta...
LAURAF
...Ni eso. ¿Quién te quiere?
MUÑECA
Muchos te quieren marcar.
LAURAF
El vacío ocupó su lugar.
Lanza impetuosa la primera cuchillada sobre su piel palpitante.

LAURAF
¡Adiós, reflejos de mi desazón!
Los fantasmas se van esfumando en el vacío del espacio.

LAURAF
Nadie viene a mi rescate...ya más bruscamente se corta la otra muñeca...pausa...a muñeca.
Compartamos esta osadía sin retorno...

MUÑECA (*Animándola*)

Sólo quien te estima...

LAURAF
¿Alguien? Nadie

MUÑECA
Nada es sin pensar...

LAURAF
Pienso la nada y me deshago en ella...*Se entrega*
MUÑECA (*corre desesperada por la habitación buscando algo que le ayude a salvarse*)

LAURAF
¿Será que no me he cortado las venas aún?
MUÑECA
Aguanta...Aguanta...No te desanimes del todo...

LAURAF
Ya se va nublando la vista...A ver si siento los remezones eléctricos.
Levanta la cuchilla con el impulso suficiente para darse la cortada definitiva.

MUÑECA
¡No! Ya está bien...Ya no más...Paremos de una vez...va hacia ella con lo único que ha logrado encontrar para detener el flujo de sangre que va perdiendo: un paquete de toallas higiénicas y dos pañoletas de colorinches.

MUÑECA
¡Son absorbentes!
Le coloca la primera en la izquierda

LAURAF

No frustrés este intento...No tendría alientos para otro...

MUÑECA

No habrá otra vez...Ya lo verás...*Reacciona*

LAURAF

¡Rápido! A ver si alcanzamos...

MUÑECA

Silencio...Respira...Reserva las energías...Pueden ser preciosas...

Tranquila...Ya terminó...

LAURAF

No, no terminó, volví a perder...*Pausa.* ¿Qué se va a hacer?

LAURAMADRE

No lo olvides, mi niña

No lo vayas a perder

El mundo es un

Océano profundo,

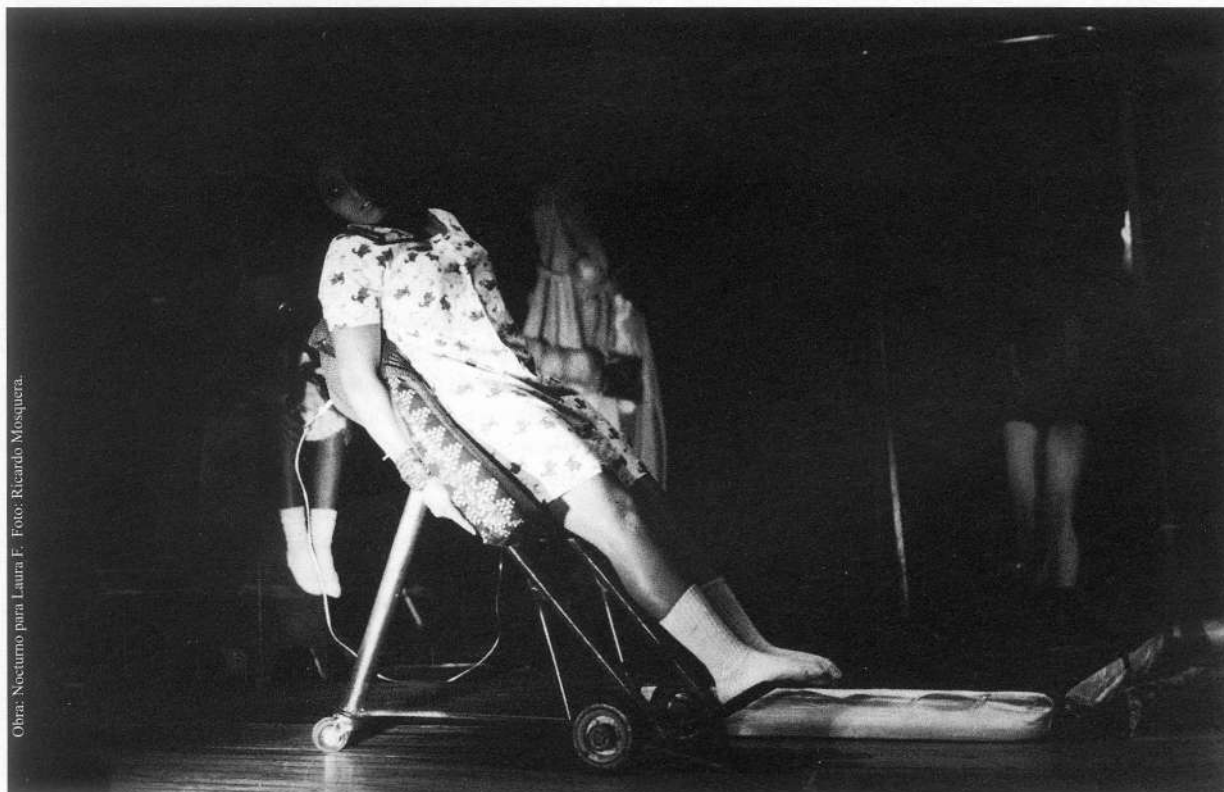
un sifón del querer.

Por eso canto este bolero,

que me muero, que me muero,

la noche del bolero

Que me muero, que me muero...



Obra: Nocturno para Laura F. Foto: Ricardo Mosquera.



Obra: Nocturno para Laura F. Foto: Ricardo Mosquera.

No lo olvides mi niña,
No lo vayas a perder
El mundo es un océano profundo,
Un sifón del querer.
Por eso canto este bolero...²

Introducción

A partir de una provocación, el presente artículo presenta un ejercicio de la memoria realizado desde el punto de vista de una actriz de la entonces tercera promoción del Bachillerato Artístico, que en 1996 se gradúa junto con sus once compañeros y compañeras con la obra *"Nocturno para Laura F"*, del dramaturgo cañero Fernando Vidal Medina y dirigida

por Víctor Hugo Enríquez. Este texto tiene como punto de partida el sino del retorno y el distanciamiento. Estos dos elementos constituyen un aspecto importante en la formación de un actor así como de un docente o licenciado en arte teatral: la conciencia sobre lo aprendido y sobre los procesos de creación, partiendo del insumo de la observación del entorno, en este caso de la ciudad y el imaginario de los jóvenes. De manera que, bienvenida sea la provocación para recordar y reconstruir la experiencia que suscitó la creación de la obra *"Nocturno para Laura F"*, así como su impacto en el público de hace diez años. Significar la experiencia es el camino hacia el conocimiento.

² Fragmento de la canción La noche del bolero compuesta por Víctor Hugo Enríquez para la obra Nocturno para Laura F, 1996.

Volver sobre lo aprendido

Ciertamente, el otro se constituye en la medida de mi identidad, pues me define, es mi marco de referencia. Sólo cuando el actor o la actriz logra comunicarse con el público, atrapar su atención, y quizá arrancarle una carcajada, una lágrima o un gemido, siente que no habita en el vacío y entiende finalmente cuál es la dimensión y cuál el significado de su papel en la sociedad.

Pero para llegar a esta comprensión se necesita estar del otro lado, detenerse y observar el camino recorrido, ahora desde la orilla del espectador, del educador, del escritor, del ciudadano. Este trabajo de metacognición, de revisión y reflexión sobre lo que se ha hecho y aprendido, a la luz de un contexto y sobre todo de un problema, arroja respuestas sorprendentes acerca de lo que significa el acto creador y recreador, la mimesis y la praxis del teatro.

Esto sólo es posible en la dinámica de la escuela en donde los procesos son identificados, nombrados y finalmente sistematizados, a partir del diálogo con otros textos y el ejercicio de la escritura, fijando así los modos de la creación. De esta manera se logra construir y mantener una tradición y sobre todo avanzar en las formas de la producción dramática. Es necesario revisar esa tradición en Cali, de forma que se haga un inventario de los movimientos, los nuevos recursos, aportes y problemas a los que se ha dedicado este arte en la ciudad y significar esa relación. Esa reflexión sólo es posible en el escenario del encuentro académico, desde la distancia crítica.

Para ello es necesaria, precisamente, una formación en la crítica, es decir, no sólo educar para el hacer sino también para la conciencia de un llegar a hacer con voluntad, con método, de manera que se logre

trascender la subjetividad de la experiencia. En ese camino la experiencia deja de pensarse como fin y se transforma en un insumo, en el medio más importante, definitivo y eficaz para construir un saber sobre hacer: ¿cómo aprendimos?, ¿cómo llegamos a ese resultado?, ¿cómo representamos nuestra realidad?, ¿qué escogemos representar?, ¿para qué?, ¿para quiénes?

La obra *Nocturno para Laura F* fue concebida en el marco de una experiencia institucional llamada Bachillerato Artístico en Teatro, adscrito al Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, programa académico concebido con la intención de sensibilizar a los adolescentes caleños en el arte teatral y en otras artes de la representación. Actualmente este programa se piensa además como semillero para el pregrado Licenciatura en Arte Teatral, de forma que la experiencia se convierta en el lugar de partida para la reflexión sobre el aprendizaje y la enseñanza artística.

Con la distancia de diez años, ahora desde la orilla de la docencia, se nos hace urgente volver sobre la experiencia, para comenzar a fijar parámetros que nos permita leer, sistematizar y acumular un conocimiento que aporte a las historias de las tendencias, estéticas, problemas del hacer teatro en Cali.

Qué y cómo aprendimos: el insumo de la experiencia.

La experiencia del bachillerato artístico de aquellos entonces, (1990-1996) nos permitió conocer muy temprano la experiencia del espectáculo, de la representación, pues desde grado sexto nos enfrentamos al reto de un montaje, pero ciertamente no alcanzábamos a digerirlo, a tener conciencia sobre el impacto

que generábamos en el espectador. En ese entonces sabíamos que algo mágico sucedía, pero no sabíamos cómo llegábamos a ello, al truco del encantamiento, al artificio de una realidad posible capaz de erizar, de indignar, de sobrecoger, simplemente acudíamos al llamado de la escena. Esa revelación sucedía toda vez que lográbamos salir del encierro de un largo montaje, pues el estreno y cada función se convertían en la evidencia de un encuentro con algo profundo: nuestra condición humana, en ese entonces nuestra condición de adolescentes habitantes de una ciudad.

Podría decirse que gracias al encuentro con el público lográbamos reconocer la pertinencia, la efectividad y sobre todo la necesidad del acto creativo en nuestra sociedad, que como toda sociedad necesita de espejos para reconocerse, reflexionar y reaccionar. De igual manera, este encuentro nos permitía entender cada vez más el complejo drama que contábamos con cierta ingenuidad, pues no teníamos la madurez suficiente como actores y actrices, apenas pasábamos por un primer proceso de formación basado en la experimentación y la memoria emotiva.

Nocturno para Laura F aborda el tema de la identidad y la mentira sobre la cual se construye el imaginario familiar y social de una joven de dieciocho años. Kassandro, un viejo amigo de la familia, le revela a Laura Francisca la oscura identidad de sus padres: Laura, su madre, no era cantante de ópera sino una cabaretera y Francisco, su padre, un famoso compositor, se había convertido en un borracho desahogado. Ambos decidieron dejar a la niña con sus tías, quienes se encargaron de fabricar una vida perfecta basada en el engaño de un abandono involuntario por culpa de un accidente aéreo. Este choque inesperado con la realidad la arrastra al delirio y luego al abismo del suicidio.

Laura F: Desaparecer sin dejar rastro... que busquen y no me encuentren por ningún lado...PAUSA...y yo por ahí flotando, invisible, viéndolos padecer... Que sufran lentamente este dolor que me atormenta...18 años tejiendo un nudo ciego de cuentos inventados, y de un momento a otro... ¡Paf! Tu madre es una cabaretera que canta boleros a borrachos y tu padre un loco de la calle, un ente cualquiera perdido...TIEMPO... Como si fuera tan fácil negar lo que siempre imaginé y creí... PAUSA... No hay más remedio que borrar me del todo...³

Aunque en ese momento no éramos concientes esa tragedia estaba latente entre nosotros, en nuestro entorno, estaba allí, casi imperceptible, tan cotidiana pero tan invisibilizada por el barullo de la guerra entre carteles, el auge del narcotráfico en Cali. La urgencia de que se contara esta historia se hizo evidente en la catarsis que se vivía en cada función. Los diferentes espectadores nos entregaron lecturas e impresiones tan valiosas que el *Nocturno* cada vez cobraba sentido y profundidad, se actualizaba permanentemente de manera que se convertía en la evidencia contundente de una crisis que hasta el momento nadie había notado ni contado.

Algunos espectadores no lo resistían y renunciaban a la idea de una realidad tan cruel, desordenada y odiosa, ¿acaso el teatro no era para divertir?, ¿por qué hurgar entre las heridas de una sociedad adolorida y fragmentada por la violencia? Una idea pernicioso para algunos, para otros reveladora y necesaria. La participación en los festivales latinoamericano e internacional de Pasto y Manizales provocó reacciones importantes en nuestra generación, poniendo en primer plano las angustias existenciales de la frenética urbe latinoamericana y el vacío de las identidades.

³ Op Cit. VIDAL MEDINA, 1998. p 47.

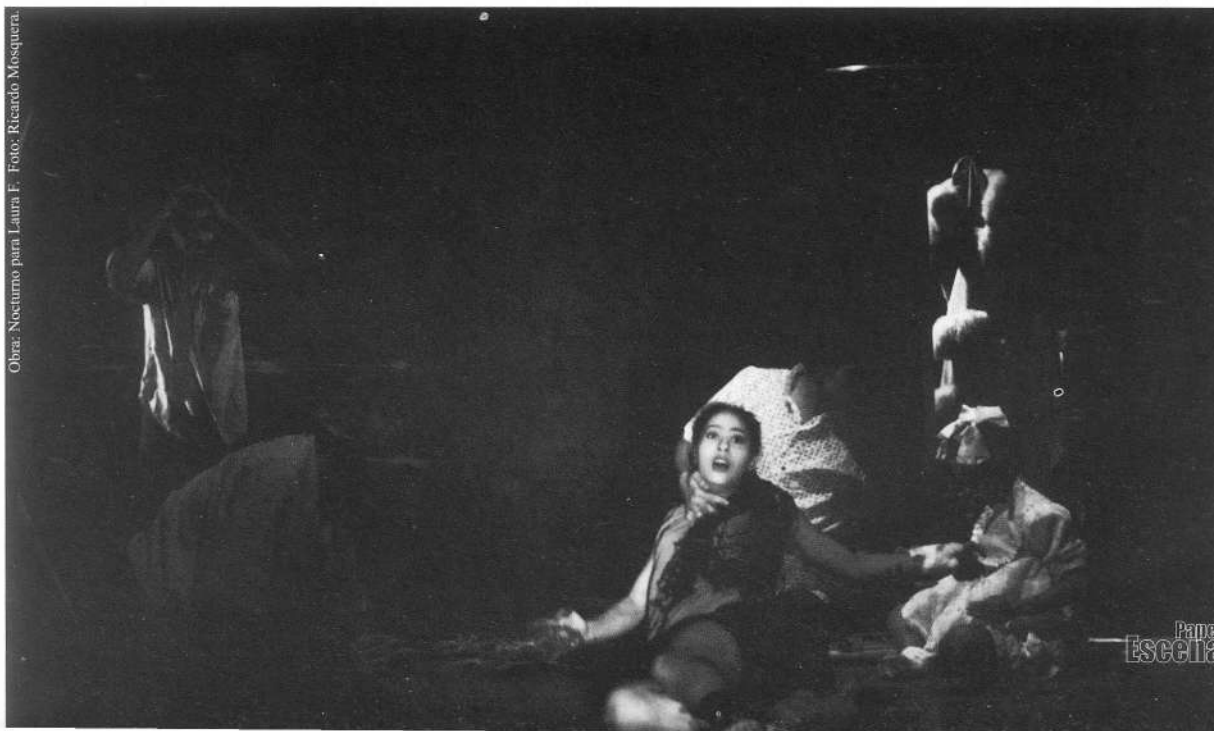
Dos claros ejemplos de ello fueron la función para los miembros de Promédico y la experiencia en México. En la primera, la objetividad del médico fue sometida a la realidad del desencanto juvenil, todavía persistente y crítica. La cifra estadística del suicidio dejó de entenderse como una moda romántica o como un capricho odioso y rebelde, para revelarse como síntoma de una crisis más compleja y latente en la sociedad colombiana, sobre todo en la ciudad. En la segunda, supimos que esa realidad había superado las fronteras, México D. F. en ese entonces también estaba padeciendo el fenómeno del suicidio juvenil como *una epidemia, una peste que se riega como mermelada de goma*. El maestro Ignacio Escárcega, en ese entonces director de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de México, fue sorprendido con el texto del maestro Vidal y la puesta en escena de Enríquez Lenis, pues a pesar de la complejidad del tema la audaz apuesta estética de lenguajes urbanos lograba salvarlo del facilismo melodramático sensiblero, para sentar un

precedente importante en la dramaturgia contemporánea.

Este fue uno de los encuentros más significativos, pues logramos encontrarnos con realidades cercanas, de manera que nuestra percepción del mundo comenzó a tomar dimensiones continentales, y por consiguiente la obra dejó de entenderse como un drama local.

La apuesta más importante de la obra no sólo está contenida en la historia, contada con humor, ternura e ironía, el tratamiento estético es quizá el elemento más contundente, basada en la creación de atmósferas ambiguas que se mueven entre el interregno de la realidad y el sueño, la alucinación y la cotidianidad, la certeza quebrada en una noche de revelaciones. En escena, una habitación con ventana hacia la calle, se utilizaron los recursos de una cama que puesta en pie se convierte en un umbral de mundos posibles, un portal hacia el desvarío y la cruda

Obra: Nocturno para Laura F. Foto: Ricardo Mosquera.



realidad, así como de otros objetos comunes como un perchero en forma de tridente, un nochero que podía ser utilizado como butaca de bar y una ventana que lograba ser trasformada en camilla de ambulancia, que aunados con la luz y los colores opacos del piso y el telón de fondo conseguían establecer una presencia siniestra, amenazante y pesadillezca que lograba transparentar los pensamientos confusos, oscuros y fatalistas, así como el imaginario contrariado de Laura F. Se trataba de un drama intimista en un escenario urbano de vértigo y desconfiguraciones personificado por un coro de fantasmas y taxistas, así como canciones de rock, tango y bolero que universalizan el tema del desacomodo y el desencanto. Veamos algunas acotaciones en las que se enfatiza la atmósfera surrealista, en el que el delirio visibiliza la lucha de la protagonista con sus fantasmas.

Escena 13

LAURA F ENTRA EN UN TÚNEL FANTASMAL, EN EL QUE SE DESATAN FURIAS Y DOLORES REPRESADOS, SE SIENTE UNA FRACASADA, HASTA EN ESE POSTRER INTENTO DE DISPARO FALLIDO... SIENTE LÁSTIMA DE ELLA. SE DEPRIME HASTA EL CANSANCIO, ESTA DÉBIL, ALUCINA. LA SOMBRA FATAL ATACA FURIOSA A LA MUÑECA.

LA SOMBRA FATAL PROVOCA EN ELLA UN CARRUSEL DE IMÁGENES... QUIZÁ LA RECOGIDA DE LOS PASOS QUE SE HABLA DURANTE EL TRANCE DE LA MUERTE, VIVIDA ANTICIPADAMENTE EN LOS ENTREVEROS DEL IMAGINARIO DE LAURA F...⁴

Poner en primer plano la violencia de un acoso permanente en el encierro, ventana, teléfono, sueño, memoria, nos lleva un clímax inevitable, íntimo y tenaz en donde el escándalo de la sangre se convierte en el catalizador más eficaz de las emociones en el público. Pero ¿cómo llegamos hasta aquí?: escudriñando en la vida de los otros, convirtiéndonos, por un momento, en espectadores de nuestro propio entorno.

Creación colectiva

Para la creación siempre hay un estado de la cuestión que circunscribe cualquier historia en una realidad latente. *El Nocturno para Laura F* tiene unos antecedentes importantes que determinaron de alguna manera su formulación, escritura y puesta en escena. Uno de ellos fue el trabajo previo, que partió de una reflexión sobre la modernidad y el vértigo de la ciudad que se traga todo, el abisal de los monstruos devoradores pero melancólicos que ansían el amor. Con la obra *Los Papalagi*, escrita por Víctor Hugo Enríquez Lenis, nos comenzamos a reconocer habitantes de un mundo caótico y rico en conflictos profundos y complejos; estábamos en plena adolescencia y entonces había una cierta sintonía entre el afuera y el adentro. Luego, comenzaríamos a crecer dolorosamente con el montaje que nos convertiría en la tercera promoción de la Escuela de Teatro de entonces.

Algo tiene claro el dramaturgo, él es un observador que sabe escudriñar sin pudor alguno hasta que logra vislumbrar la sangre, la carne y los huesos. Percibe el mal de la época, lo busca leyendo sus síntomas y le da un nombre. El dramaturgo trabaja a partir de un problema, de una pregunta y, sin saberlo los actores, de una necesidad. La pregunta por la ciudad había surgido y comenzamos a indagar sobre esa realidad que nos rondaba pero que por ser tan nuestra no reconocíamos todavía. Durante una

⁴ Ibid. pp. 47-48

primera etapa de más o menos tres meses hicimos un profundo ejercicio de exploración, partiendo de nuestra memoria y percepción sobre el barrio, la calle, la esquina del movimiento, el tendero, el loco, las viejas chismosas. Este proceso de indagación se completó con la participación en las jornadas juveniles del proyecto nacional de investigación *Atlántida*, centrado en las realidades de los imaginarios juveniles.

Este ejercicio de monólogos, lenguajes y atmósferas urbanas arrojó un importante insumo de anécdotas que enmarcaron finalmente una historia bajo el título *Al filo de la navaja*: todo sucedería en la habitación de una chica llamada Laura Francisca y en una noche su vida daría un giro impredecible. Nosotros pensábamos que se trataba de algo injustificado, extremo hasta el patetismo. Una atmósfera de fatalidad tan asfixiante que en un principio tuvimos resistencia al respecto, y comenzamos a odiar a esa loca que no paraba de hablar en tono existencialista. Ella estaba lejos de nosotros, no nos cabía tanta densidad en la cabeza: ¿Cómo es que esas cosas suceden? ¿Eso es verosímil? ¿Quién es esa tal Laura F? ¿Qué película tan enrevesada!

Finalmente, aparece el texto acabado del *Nocturno* y la forma de los cuadros climáticos, el tono de una conciencia alterada comenzó a seducirnos, finalmente la música lograba amarrarnos a la historia: comenzábamos a conocer una vida oscura, nocturna, bohemia y comenzamos a despertar dolorosamente con Laura F.

La experiencia sólo cobra sentido con la distancia, por ello advertí en un principio que se trataba de un ejercicio de la memoria, que adolece de imperfección y vulnerabilidad. Releyendo diez años después las páginas de la obra publicada en 1998, me sorprende de la ingenuidad e inmadurez con la que la mayoría de nosotros asumió la historia de esta joven, y de igual manera me sorprende de lo que ambos, Fernando y Víctor Hugo junto con su equipo, consiguieron: hermosos espectros urbanos, atrapados en un presente hostil y frágil, redimidos por la ternura y la solidaridad de una generación desencantada.



Obra: *Nocturno* para Laura F. Foto: Ricardo Mosquera.

● ● ● OBRAS DE REPERTORIO

Título de la obra: “El adefesio”

Autor: Rafael Alberti (España)

Dirección: Danilo Tenorio

Curso: Estudiantes de 8º Semestre de la Licenciatura en Arte Teatral.

Un asunto de moral, viejas y mendigos.
¡Dios de Dios! A gritos escuchamos
cuando alguien pisa la raya.
El hombre, semental, padre y hermano
respetar la línea recta reclama.
Las viejas al límite de la transgresión
incitan y juegan con el sucio objeto de su deseo.
El amor de la juventud
dulce y violento escapa hacia un más allá.
La servidumbre tozudamente llega al final
y la raya pasa.
Los mendigos aplacan conciencias, sexo y religiosidad
tienen ellos raya?



Título de la obra: “El almacén de novias”

Autor: Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (España)

Dirección: Paula Ríos y Fernando Vidal

Curso: Estudiantes de 6º Semestre de la Licenciatura en Arte Teatral.

Este cuadro de costumbres de tipos femeninos localistas muy castizos, es uno de los tantos sainetes creados por Ramón de la Cruz, generalmente por encargo de los actores para amenizar los entreactos de las obras “serias”. No obstante este señalamiento venido de las élites, en estas pequeñas piezas se hallan los embriones de futuras corrientes teatrales de las que aún hoy seguimos bebiendo, de ahí la importancia de la obra en nuestro repertorio.

Título de la obra: “La gatomaquia”

Autor: Lope de Vega (España)

Dirección: Víctor Hugo Enríquez y Aída Fernández

Curso: Estudiantes de 8º Semestre de la Licenciatura en Arte Teatral.

Los cómicos de la lengua viajan contando sus historias por las aldeas españolas en el siglo XVI, entre ellas la famosa Gatomaquia. Duelos entre los machos rivales, peleas de gatas, danzas y coreografías bélicas hacen parte de esta recreación escénica basada en un poema burlesco de Lope de Vega, conocido como el “Fénix de los Ingenios”.



Título de la obra: “Percloruro de hierro”

Autor: Iván Barlaham Montoya (Colombia)

Dirección: Jackeline Gómez

Curso: grado décimo del Bachillerato Artístico Complementario en Teatro

La tranquilidad de una familia de la alta sociedad venida a menos, se ve abruptamente interrumpida por un accidente espantoso: Paolita, la consentida y única nieta de Doña Eduviges, está a punto de desangrarse por haberse cortado un dedo y lo único que puede detener la hemorragia es el percloruro de hierro que no aparece. Lo que desata diferentes

intereses dentro y fuera del círculo familiar, develando el oscuro pasado de tan prestigiosa familia.



Facultad de Artes Escénicas - Bellas Artes
Cali - Colombia