



Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas
N° 4 - 2004

Topéng

Germán Barney

Didascálica

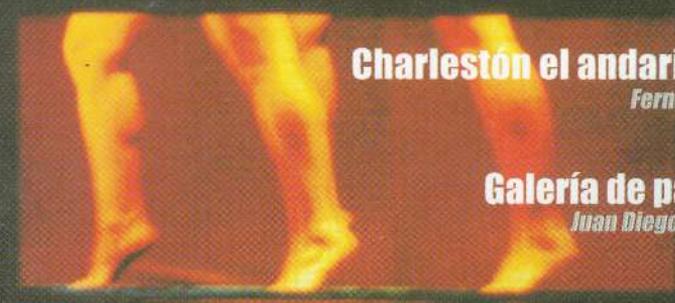
Hoover Delgado

El mimo sepia

Javier Tafur

El extranjero del vidrio

José Luis Grosso



Charleston el andariego

Fernando Vidal

Galería de papel

Juan Diego Monsalve



BELLAS ARTES
Entidad Universitaria
Cali - Colombia

Papel Escena

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES
SECRETARÍA DE CULTURA
ALVARO BARRAL GUERRA



BELLAS ARTES
Entidad Universitaria
Cali - Colombia

Rector

HENRY CAICEDO O.

Vicerrector académico y de investigaciones

JULIO CÉSAR ARBOLEDA A.

Vicerrectora administrativa

LUISA LILIANA OVIEDO D.

Decano Facultad de Artes Escénicas

FERNANDO VIDAL M.

Papel Escena

No 4. 2004

Revista anual de la
Facultad de Artes Escénicas

Director

FERNANDO VIDAL M.

Consejo editorial

DORA INÉS RESTREPO P.

ADRIANA MENDOZA A.

ALBERTO AYALA M.

Editor

ALBERTO AYALA M.

Diseño

MAURICIO VERGARA O.

ALBERTO AYALA M.

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.

Carátula

Obra: "No tienes que hablar con nadie"

Fotografía de **Perucho Mejía G.**

Semiólogo, fotógrafo y animador
cinematográfico. Candidato a Doctor en
filosofía, U. de la Habana, Cuba. Docente
de la Facultad de Artes visuales y Aplicadas
de Bellas Artes.

Av. 2 Norte N° 7N-28 Cali, Colombia

Tel: 667 5649 Telefax: 660 6404

e-mail: bellasartes@uniweb.edu.co

www.bellasartes.edu.co

EL EXTRANJERO DEL VIDRIO

José Luis Grosso

6

EL MIMO SEPIA

Javier Tafur

13

DIRECCIÓN ESCÉNICA

ENTREVISTA CON TITO OCHOA

Jesús Mina

22

CONTENIDO

EL PERSONAJE EN EL TEATRO

Danilo Tenorio

34

CHARLESTON EL ANDARIEGO

Fernando Vidal

44

DIDASCÁLICA

Hoover Delgado

56

TOPÉNG

Germán Barney

70

EL TÍTERE, EL ACTOR, LA ACTUACIÓN

Gabriel Uribe

78

EL TEATRO ESCOLAR

Douglas Salomón

84

GALERÍA DE PAPEL

Juan Diego Monsalve

20

42

76

EDITORIAL

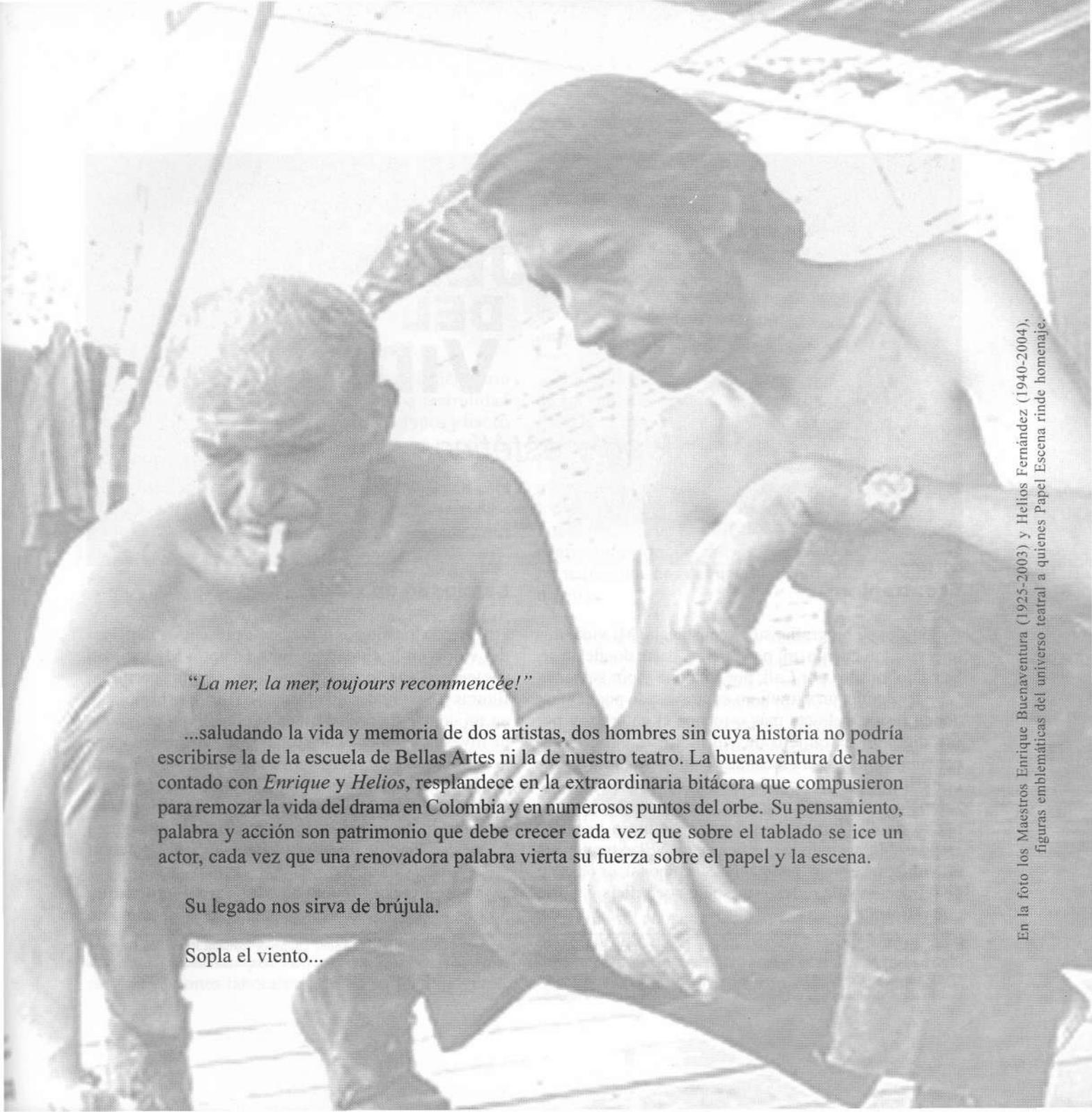
Del mar de las palabras y de los objetos, del abisal reino de las incógnitas que surcan el espíritu de quienes por oficio insuflan arte a la vida, hace escala en sus manos esta suerte de velero —velamen de papel, cubierta de drama—, destinado a continuar el viaje por las ávidas aguas de su pasión lectora.

Y de cubierta —mitad ficción, mitad misterio—, desembarcan insólitos seres: un nostálgico mimo y un postmoderno “*Licenciado Vidriera*”, testigos del devenir ciudadano, miran cómo un personaje en el teatro da vida a un famélico andariego que podríamos topar en cualquier recodo de la noche; más allá, ven los didascálicos pasos de exóticas máscaras que incitan al delirante rito del teatro balinés; o se detienen ante el titerero con sus mil y un muñecos acomodados en su teatrillo, para admirar su secreto encanto.

De este modo, poética y pedagogía, imagen y movimiento viajan en esta locuaz *arca de babel*, delineando sobre **Papel Escena** la diversidad temática de un oficio que ensancha los canales de entendimiento y recreación del mundo: ese oficio no es otro que el arte teatral. Y teniendo en cuenta que mediante la confluencia con otras artes es posible fortalecer esos canales, la nave también cuenta con su *Galería de papel*, que albergará la obra de los artistas visuales con el ánimo de avizorar, cual gavieros, otras tierras, otros signos en el horizonte.

Mas, antes de que el viento de nuevo aliente las blancas velas, hemos de detenernos. Antes de zarpar hay un momento para volvernos hacia aquellos que se quedan y nos llevamos en un saludo atravesado por el rumor del mar... ese sobre el que Valéry escribiera su célebre poema *El cementerio marino*, para decirnos de la belleza en la soledad del alma que se esfuma.

Por ello, con él decimos:



“La mer, la mer, toujours recommencée!”

...saludando la vida y memoria de dos artistas, dos hombres sin cuya historia no podría escribirse la de la escuela de Bellas Artes ni la de nuestro teatro. La buenaventura de haber contado con *Enrique y Helios*, resplandece en la extraordinaria bitácora que compusieron para remozar la vida del drama en Colombia y en numerosos puntos del orbe. Su pensamiento, palabra y acción son patrimonio que debe crecer cada vez que sobre el tablado se ice un actor, cada vez que una renovadora palabra vierta su fuerza sobre el papel y la escena.

Su legado nos sirva de brújula.

Sopla el viento...

EL EXTRANJERO DEL VIDRIO

Modernidad y estéticas sociales

JOSÉ LUIS GROSSO*

Obra: "No tienes que hablar con nadie" Foto: Peruchio Mejía

6

El extranjero

Uno es su biografía, su circunstancia. Mi vida, mis intereses, mi cuerpo, mi percepción, hasta donde no sé, han sido tocados por Cali, por su clima y por su gente. En este sentido, un extranjero es atravesado por el lugar donde reside, refracta más o menos el entorno, y por eso digo "el extranjero de vidrio": está expuesto al contagio de la manera local de ver, de sentir, de vivir, y constituye una superficie donde los locales o "autóctonos" pueden mirar-se, leer-se en lo que han hecho de él. (Por supuesto que no quiero hacerlos responsables de todo lo que ven en mí.) El extranjero es un vidrio, un espejo, una página; y como tal, es ocasión de refracción y de reflexión: espejo que refleja y vidrio que refracta.

V Simposio Pensar a Cali. "Estéticas urbanas". Instituto Departamental de Bellas Artes, 3 de Octubre de 2003

*PhD. Antropología Social, U. de Brasilia, Brasil. Maestro en Historia Andina, U. del Valle, Cali. Filósofo U. del Salvador, Buenos Aires, Argentina. Posgrado

La ciudad de vidrio

He sido tocado por la creciente presencia silenciosa del vidrio en la ciudad, manera como la Modernidad (de)genera sus formas de vida en nuestra periferia: figuras de la modernidad social. Y así he formulado, en mi contacto cotidiano con la ciudad, un programa de investigación en el que todavía me encuentro y que he nombrado como *La estética urbana del vidrio en la época de la imagen del cuerpo*. La silenciosa tecnología del vidrio ha transformado nuestra socialidad urbana, o mejor, ha intervenido de un modo determinante en la construcción de nuestras maneras urbanas de vivir.

Tomen, en todo caso, esta rara lectura que propongo como propia de un extranjero, es decir, como

en Cultura y Sociedad en los Andes, Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de las Casas, Cusco, Perú. Docente titular del Instituto de Pedagogía de la U. del Valle.

la mirada de quien vive el cotidiano desde otro lugar, cargado de una historia que habla de otras tierras. Un extranjero siempre es de alguna forma disonante, nunca acierta del todo en el sentido de la ubicación: ésta es su marca, su “locura”, que se evidencia en la mueca de molestia o de desconcierto que causa, pero también ahí está su encanto. Por eso, de alguna manera hoy hablaré como un personaje urbano: “el extranjero del vidrio”.

Llamo la atención sobre el lugar invisible del vidrio como elemento estructural de la nueva teatralidad social, vidrios que vuelven imagen los cuerpos y hacen posible el circo de las miradas en el que se construye la modernidad social. Y hoy estamos, en nuestra cultura occidental y global contemporánea, en esta Modernidad tardía, en el “mercado de la mirada”: compramos y vendemos, consumimos, las miradas mutuas de unos sobre otros. (Virilio, 2000).

La generalización de lo político durante los siglos XIX y XX amplió la participación social, involucrando en el escenario protagónico de la “ciudadanía” a los actores de los anteriores estratos de la “sociedad barroca”. (Romero 1984). De una sociedad jerarquizada, estratificada, heterogénea, regida por protocolos claramente diferenciados y establecidos de acuerdo con las categorías sociales, “barroca” por su topografía de luces y sombras, su opacidad y su espectro de relaciones, se pasó al nuevo escenario de lo público, involucrando a sectores crecientes de la población en su calidad única de “ciudadanos” para la gestión de lo común. Por lo que la cultura ciudadana irá cambiando según el criterio y las marcas estéticas de los sectores medios ascendentes. Durante la primera mitad del siglo XX, la ampliación democrática se consiguió a través de luchas sociales por el reconocimiento, por reivindicaciones laborales y por la calidad de vida.

Simultánea y progresivamente, las políticas del mercado y del consumo en América Latina han continuado la ampliación de la base social convocada a estas formas de vida de sectores medios, aunque sin que, correlativamente, las políticas económicas de los Estados hayan garantizado de hecho el ascenso social. Esta inclusión se hizo (y se hace) bajo el nuevo rigor de la publicidad mediática y de una “semiosis social dirigida”. (Baudrillard, 1995 p. 201).

En este proceso, las clases medias, protagonistas de las ciudades en acelerada expansión, se preocupan por la apariencia, usurpan identidad social “adelantando el ser mediante el parecer”, apuestan a la magia performativa de apropiarse de las apariencias para tener la realidad, de aferrar lo nominal para tener lo real, pretenden modificar las posiciones en los enclasmientos objetivos modificando la representación de las plazas ocupadas o de los principios mismos de enclasmamiento. (Bourdieu, 1998. p.250).

“El pequeño-burgués es aquél que, condenado a todas las contradicciones entre una condición objetivamente dominada y una participación en intención y en voluntad en los valores dominantes, está obsesionado por la apariencia que muestra al otro y por el juicio que el otro tiene sobre su apariencia. Llevado a hacer demasiado por temor de no hacer bastante, dejando ver su incertidumbre y su preocupación por encontrarse preocupado como está al tener que demostrar o *dar la impresión*, está destinado a ser percibido, tanto por las clases populares, que no tienen esa preocupación de su ser-para-otro (aunque de un modo creciente las va involucrando el mercado y el consumo), como por los miembros de las clases privilegiadas que, seguros de su ser, pueden desinteresarse del parecer (aunque también van siendo involucrados en la procura compulsiva de marcar los

signos de su distinción en el nuevo teatro público del consumo), como el hombre de la apariencia, obsesionado por la mirada de los otros, y ocupado continuamente en 'hacerse valer' a los ojos de los demás. Al

tomar partido por la apariencia, la que debe dar para cumplir su función, esto es, para *desempeñar su papel*, para hacer creer y para engañar, para inspirar confianza o respeto y dar su personaje social, su 'presentación', su representación, como garantía de los productos o de los servicios que propone... pero también para afirmar sus pretensiones y sus reivindicaciones, para hacer avanzar sus intereses y sus proyectos de ascensión, se encuentra propenso a una visión berkeleyana del mundo social, reducido así a un teatro en el cual el ser nunca es otra cosa que un ser percibido o, mejor, una representación -mental- de una representación -teatral-." (p. 250).

En este escenario se desarrolla la historia oculta del vidrio en nuestra ciudad, por detrás de otros factores más explícitos y evidentes: el vidrio todo lo transforma en imagen, aportándole la magia y el aura de su brillo; el vidrio permite extender la mirada sobre las diversas escenas, exteriores e interiores; el vidrio disuelve el límite visual entre adentro y afuera, permite observar lo público en sus diversos espacios, hace retroceder las paredes de lo privado; el vidrio todo lo pone a la luz, "a la luz pública"; el vidrio devuelve la imagen que se proyecta, pone en escena la mirada permanente del otro, combate el descuido, impone la cotidianidad callejera del espejo. La profusión de vidrios en las calles, en los interiores, paredes y vitrinas, crece junto con la preocupación ciudadana por la apariencia, por la mirada sin

Obra: "No tienes que hablar con nadie". Foto: Perucho Meia



descanso de los otros. Ya desde finales del siglo XIX y comienzos del XX la plaza-jardín-paseo (que substituyó a la plaza-mercado-gobierno), los paseos abiertos, grandes avenidas y alamedas, calles-salón, constituyeron

nuevos espacios de representación del estatus e introdujeron el consumo urbano de la imagen del otro, precursoras de las democráticas peatonales y centros comerciales de la segunda mitad del siglo XX, hasta hoy.

Cuando, a partir de los 80s, los vidrios se velan y se recubren de negro, generando el enigma de quien se muestra (y se quiere mostrar) ocultándose, para manifestar, por vociferante contraste, su ostentoso, veloz y cercado de peligros ascenso social, en Cali asoma una nueva estética: la de aquellos que desean ser (ad)mirados sin ser vistos. Los vidrios polarizados brindan un espejo rotundo a la ciudad, sin la ambigüedad del vidrio, donde los sectores medios pueden contemplar sus más oscuros deseos de ascenso social; son el rostro perverso de la modernidad social, una táctica desviada en los límites de la legitimidad y al filo de la muerte. Y esta marca de distinción también se amplía a los sectores pudientes, quienes asumen "por razones de seguridad" esta tecnología de defensa y esta estética de estatus.

Modernidad europea y modernidad social periférica

La Modernidad europea se caracterizó por la transformación simbólica y el nuevo uso material de la luz. La genealogía de la luz se hunde en la doble vertiente semítica y greco-latina de la cultura cristiana

Europea occidental, sobre la que se desarrolla la Modernidad (Ver, Nieto Alcaide, 1997). Podríamos decir que en la Modernidad se produce una secularización de la luz: la “luz natural” del conocimiento, la “luz de la Razón”, la “luz pública”, son expresiones comunes en el lenguaje de los modernos. Simultáneamente, cobran un gran desarrollo los estudios ópticos como campo de desarrollo del método científico. La imagen del mundo que sostiene la ciencia moderna lo concibe progresivamente inundado de luz, abierto, barrido de sombras, vuelto transparente: sólo reflejos y refracciones de la Luz de la Razón a diestra y siniestra, un mundo translúcido que multiplica representaciones. La luz y el vidrio constituyen un conjunto tecnológico impulsado por las fuerzas más primarias de la Modernidad.

Pero me interesa ahora cuál ha sido el proceso social del cual la Modernidad es su síntoma ilustrado y su discurso escrito: aquella modernidad social que se construye, específicamente, en nuestra periferia latinoamericana. Señalo, en esta recontextualización, tres lecturas tecnológico-metafóricas realizadas contra el fondo de tres estampas históricas: los cielos de la física de los siglos XVII y XVIII, el arte gótico y el culto progresivamente desarrollado por la cultura moderna a la velocidad y al flujo, que ha dado lugar a la revolución de los transportes, a las tecnologías de comunicación e información y a la proliferación de electrodomésticos. Tres lecturas constitutivas de nuestras estéticas sociales, con las que me propongo mostrarles hoy a ustedes la omnipresencia de los vidrios invisibles en nuestra ciudad y en las más triviales relaciones de unos con otros:

- El vidrio en su uso social será la escala urbana de los cielos transparentes de la física europea de los siglos XVII y XVIII, transportada al escenario de lo público: para la física, los cielos eran vidrios cósmicos que comunicaban mónadas solares; a escala urbana, los vidrios sociales comunicarán mónadas subjetivas. (Ver Descartes 1989 pp. 228-231). Por lo que la categoría ético-estética del “individuo” no será contradictoria con la publicidad permanente de la existencia social, sino más bien su condición tecnológica de posibilidad: los “individuos autónomos” están expuestos unos a otros, a sus mutuas miradas a través de los vidrios. La mirada de los otros y mi apariencia son material necesario de mi trayectoria “individual”: soy “yo”, con nombre y apellido, porque mi reflexión está habitada por los otros que me ven, vigilancia de la norma y del ideal.
- El vidrio público como superficie única, mural, en una tonalidad homogénea y continua, que transforma los cuerpos en figuras; no vidrios de colores que componen en mosaico la figura al ser atravesada por la inmaterialidad de la luz, figura aérea, suspendida, en la verticalidad de la relación divina, como en el arte gótico. (Nieto Alcaide 1997) El vidrio público produce la transfiguración de los cuerpos, los suspende visual y horizontalmente en la apariencia: el cuerpo es vuelto imagen.
- La luz, su ininterrumpido movimiento entre transparencias y espejos, en flujo, velocidad indetenible: paradigma cultural que ha generado cambios cada vez más acelerados en los transportes, en la comunicación, en la información y en los menesteres domésticos.¹ *Fluir: dar vuelta una*

¹ Marshall Berman señala “el uso que hace Baudelaire (en *El heroísmo de la vida moderna*, 1847) de la fluidez “existencias flotantes” - y la gaseidad - “Nos envuelve y empaapa como una atmósfera” - (como) símbolos distintivos de la

vida moderna. La fluidez y la volatilidad se convertirán en cualidades primordiales de la pintura, la arquitectura y el dibujo, la música y la literatura conscientemente modernistas, que emergerán a finales del siglo XIX.” (Berman 1991 p. 143).

*página, pasar de una cosa a otra, pasar, pasar, pasar!!!... La superficie tersa, lisa, "líquida", del vidrio permite seguir, resbalar, deslizarse, pasar a otra cosa.*² Metáfora material de las trayectorias sociales: estar en el brillo de lo nuevo, la moda³, lo otro de mí, estar en pasarela concentrando las miradas, punto de convergencia en la cresta de ola de la vanguardia, cometa incierto iluminando la oscuridad imbatible del futuro, cuota efímera de popularidad, terror de caer, repulsión de lo común, de empantanarse en el barro del pasado, heroísmo de la apariencia herido de muerte.

Pero más aún, finalmente, en nuestra modernidad social periférica, los vidrios urbanos ocultan y muestran la interculturalidad histórica que nos constituye.

Vidrios e interculturalidad urbana

La ciudadanía urbana, hegemónica, ha sido desbordada en nuestro siglo por las tradiciones diferenciales de los migrantes. Con los migrantes, lo urbano explota en la heterogeneidad étnica y en las múltiples historias de procedencia, y se ensancha en las periferias. Santiago de Cali es muy buen ejemplo de esto: en los últimos cuarenta años asomaron a la escena social nuevos "caleños" o no-caleños inauditos exigiendo espacio y reconocimiento. Las identidades centrales han

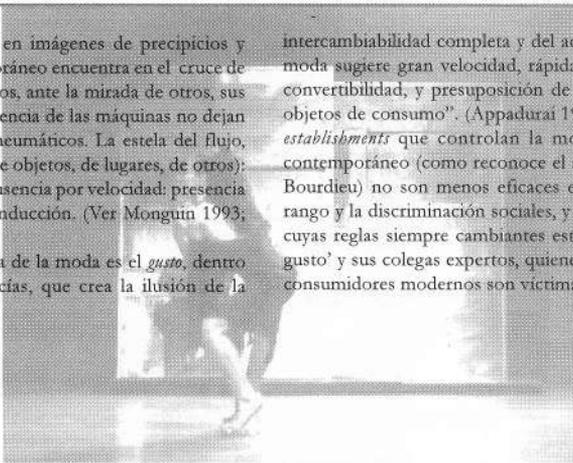
vivido este proceso creciente como "invasión", y por eso tal vez suele ser común que los sectores medios y altos locales se expresan respecto de la Cali actual sintiéndola ajena, como si se hubiera vuelto exterior, desconocida, experiencia paradójica de extranjeros natales que sólo en los recuerdos de infancia la sienten como propia, querida, como el lugar raigal de pertenencia.

Un sentimiento de creciente tenebrosidad vivenciado en los espacios públicos de las ciudades latinoamericanas, por la inseguridad y la presencia temida de los otros, se manifiesta en la protección del cuerpo tras los vidrios de vehículos que se desplazan en tránsito veloz. Es un temor de sectores medios y altos, ante la ciudad invadida por oscuros migrantes que despiertan los terrores de la alteridad próxima. Los espacios públicos ya no son para quedarse, para estar en ellos; si se lo hace, un monitoreo constante de los alrededores, de la apariencia de los otros, de su *gestalt* gestual y kinésica, pone sobre aviso de lo no deseable o de lo peligroso: los vidrios refractan sobre los transeúntes y vendedores de semáforos los fantasmas de la barbarie. En las grandes ciudades latinoamericanas, la comunicación a distancia, la bendición móvil del celular, conjura los riesgos del espacio público: se vive conectado en familia, con "los suyos", y la red vial y el tránsito veloz aseguran la separación de todo contacto fortuito (escamoteo de la

2 La publicidad de automóviles es pródiga en imágenes de precipicios y desiertos. El itinerario del individuo contemporáneo encuentra en el cruce de desiertos y en el riesgo de las alturas y abismos, ante la mirada de otros, sus metáforas más certeras. La sequedad e indiferencia de las máquinas no dejan otro rastro en la arena que la marca de los neumáticos. La estela del flujo, travesía del vacío, atravesar el espacio vacío (de objetos, de lugares, de otros): la estela como escritura de la velocidad, de la ausencia por velocidad: presencia reciente y ya distante, robinsonismo de la conducción. (Ver Monguín 1993; Kreimer 2001).

3 "... lo que se limita y controla en el sistema de la moda es el *gusto*, dentro de un universo *siempre cambiante* de mercancías, que crea la ilusión de la

intercambiabilidad completa y del acceso irrestricto" (p. 42); "... el término moda sugiere gran velocidad, rápida rotación, ilusión de acceso total y alta convertibilidad, y presuposición de una democracia de consumidores y de objetos de consumo". (Appadurai 1991 p. 50). Un control de los flujos: "los *establishments* que controlan la moda y el buen gusto en el Occidente contemporáneo (como reconoce el autor que han demostrado Baudrillard y Bourdieu) no son menos eficaces en limitar la movilidad social, señalar el rango y la discriminación sociales, y colocar a los consumidores en un juego cuyas reglas siempre cambiantes están determinadas por los 'hacedores del gusto' y sus colegas expertos, quienes habitan en la cima de la sociedad. Los consumidores modernos son víctimas de la velocidad de la moda..." (p. 50).



interacción corporal, que es una de las figuras periféricas de los “no-lugares” de Marc Augé). Los vidrios vehiculares protegen de los “otros” y permiten el fluido rápido entre lugares propios.

Foto: Perucho Mejía



de las formas de vida del éxito individual y de los sueños estereotipados, purificados del sudor y del dolor creativo de la historia. Pero en los vidrios, en la sombra de sus figuras, en su grosor material, son aún los cuerpos oscuros y densos de nuestra interculturalidad:

Mientras, en los vidrios-calle, vidrios-edificio, vidrios murales, se da un trabajo cultural sobre la alteridad: los ciudadanos medios cargan con el peso rastrero de su cuerpo y de su historia, pero rememoran para sí el modelo único, o la diferencia estereotipada, del consumo; entonces, sus singularidades locales, sus protuberancias, desaparecen de las pantallas, de los campos cotidianos de visión y hasta de los espejos. Cada mirada busca en la imagen el molde que ajusta su cuerpo a la normatividad que impone suavemente el consumo, rodeando la cirugía de placeres. Para cada uno su propia disciplina, dulces rigores, dolorosos reconocimientos. Los vidrios públicos han proliferado y la nueva hegemonía del mercado global los ha reconvertido en vidrios de consumo: los movimientos sociales son domesticados en el mercado de identidades.⁴

Las luchas simbólicas (Bourdieu 1998) (en muchos casos silenciosa, en la mudez corporal) por los modos de percepción y por la representación de la alteridad son el escenario invisible de nuestras ciudades de vidrio. El centro comercial es la nueva ágora que reúne, no ante el pasado y la memoria de la ciudad, sino ante el laberinto del consumo. Las pantallas son la nueva ágora que suma muchedumbres solitarias bajo el imperativo

desblanqueados, desestilizados, desimaginados, los que se reflejan y refractan, haciendo otra ciudad, otra Cali: la Cali de los otros, la que todavía está en cuestión. Como extranjero, por la rara locura de mi ángulo de visión, la veo: aquí y en las ciudades de mi país veo que llega por detrás de los vidrios la ciudad de los otros.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, Arjun. *Introducción. Las mercancías y la política del valor.* (1984) En A. APPADURAI (ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* Grijalbo - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 1991 (1986).
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos.* Siglo XXI, México 1995 (1968).
- BAUMAN, Zygmunt. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres.* Gedisa, Barcelona 2000 (1998).
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Siglo XXI, Bogotá 1991 (1982).
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Taurus, Madrid 1998 (1979).
- DESCARTES, René. *El Mundo. Tratado de la luz.* Anthropos, Barcelona 1989 (1633).
- KREIMER, Roxana. “El automóvil en el imaginario moderno: violencia, velocidad y riesgo en la urbe contemporánea.” *Egipán de Vidrio*, Revista virtual de Filosofía N° 3, 2001.
- MONGUIN, Olivier. *El miedo al vacío.* FCE, Buenos Aires 1993.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento.* Cátedra, Madrid 1997.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas.* Siglo XXI, México 1984 (1976).
- VIRILIO, Paul. *La fin de la vie privée. Manière de voir* N° 52, *Penser le XXIe siècle*, Juillet-Août 2000. pp. 46-49.

⁴ “Los caminos para llegar a la propia identidad, a ocupar un lugar en la sociedad humana y a vivir una vida que se reconozca como significativa exige visitas diarias al mercado.” (Bauman 2000 p. 48) Un mercado de identidades (ver p. 51).



*"Un Mimo viene creciendo conmigo desde la niñez y
remeda mis movimientos; ese soy yo; el otro"*
Jan Parteso

EL MIMO SEPIA

NARRAR LA CIUDAD

(Una aproximación a la Avenida Segunda, por Bellas Artes)

JAVIER TAFUR G.*

Venía de la Plaza de Cayzedo por la calle 12, y al descender las gradas del puente sobre la Avenida Colombia, un mimo se me hizo al lado: tenía la cara pintada de blanco, un ojo abierto y alegre, y el otro triste con una lágrima inestable en el alma; el mimo era joven pero llevaba un viejo y raído frack, de lo desteñido que estaba -casi sepia-, y su infaltable sombrero de Charlot.

El Mimo comenzó a remedar mi manera de caminar, la forma como llevaba mis libros, con una leve cojera hacia el lado izquierdo, que me llamó la atención. ¿Era él o era yo el que caminaba así? Me volteé y lo imité, y así, en este juego, seguimos atravesando el Paseo Bolívar, para buscar los andenes de la orilla del río, bajo la sombra de las palmeras. Serían las 3 de la tarde.

Preferí continuar por el antiguo Club de Tenis, (¿Qué se hizo el Club?), pasar el puente que creo, llamaban de la Cervecería, (¿y la cervecería de antaño, dónde está?), hasta llegar al Puente de La Estaca; así salí a la avenida segunda, junto a la loma, y el Mimo seguía conmigo; a veces él, adelante; a veces él, atrás...

Avanzando hacia El Conservatorio noté que todavía había cadmias con sus verdes-amarillos manojos estrellados, y me fue grato recordar esa misma cuadra, cuando yo era niño, y mis padres nos habían llevado a misa de 9 de la mañana, un domingo, a la iglesia del Sagrado Corazón. Yo tendría 5 años, y el Mimo también era chiquito; mis hermanas tenían lindos vestidos amplios y largos, y sombreros de cintas delicadas, y mis padres se detenían a saludar

V Simposio Pensar a Cali. "Estéticas urbanas". Instituto Departamental de Bellas Artes, 3 de Octubre de 2003.

*Abogado de la U. Santiago de Cali. Antropólogo de la U. de París. Lingüista de la U. del Valle. Autor de obras como: Jovita o la biografía de las ilusiones, Piel de tierra, Alúa, Travesuras y silencios, entre otros.

ceremoniosamente a las personas mayores, a conocidos y vecinos. Era un poco aburrido porque tantos saludos y paradas demoraban el regreso a casa. Numerosas hojas estaban en el suelo, y el ambiente matinal era fresco y agradable, en aquel tiempo.

Nosotros vivíamos en El Peñón, y para pasar al barrio El Centenario, debíamos cruzar el Puente de La Estaca; allí el Río Cali se estrecha y hunde, y abajo se ven las grandes piedras. Las pérgolas y las barandas que bordean el río desde el Museo la Tertulia (donde antes quedaba el Charco del Burro, y la avenida Colombia terminaba en el Obelisco), hasta La Ermita, ya estaban; eran blancas y le daban al sector, y a la ciudad, ese sello propio que la ha caracterizado, desde los tiempos del Cali Viejo, según cuentan los mayores.

—“Usted es uno de ellos” —se entrometió el Mimo.

— Es verdad. Lo miré y me vi con mis “... y tantos años”.

Sentí eso que llaman el síndrome de la verdad absoluta; que “lo único que uno tiene es que morir, y lo demás, tal vez ocurra”. Se me tensó la cara, pero enseguida se me distendieron los músculos, y vi al Mimo, tendría unos 10 años; llevaba jean negro de “Ropa El Roble”, y la camisa por fuera, miraba las caídas del agua por unos saltos que le habían hecho, a manera de suave represa sobre su cauce, y que adornaban el paso por el lugar, en cuyas orillas habían sembrado matas de bambú. Era misterioso ver fluir el agua interminablemente; “¿De dónde vendría? ¿Qué es el agua?” —me preguntaba. “¿Por qué viene de arriba, siempre bajando?”; y, “¿por qué no se acaba, si no llueve...?”

Mientras seguía hacia El Conservatorio vi al niño-mimo entrar al Colegio Berchmans; lo vi entrar con temor; lo vi entrar y salir con amigos; lo vi correr en

un patio de suelo de ladrillo; lo vi haciendo fila para ir a misa, jugar fútbol, trompo, bolas, correr, sudar, pelear, comer manga biche; lo vi estudiar, hacer chancuco, confesarse, reír, llorar, compararse; lo vi haciendo “velas”, columpiándose en el trapecio. Me pareció ver al niño-mimo vestido de boy scout, con su morral y todo, un día sábado, equivocado, en que tenía muchas ganas de salir en excursión, pero ésta no había sido programada...; o verlo cantar en el coro, regresar solo a la capilla y mirar detenidamente a la Virgen con los 3 pastorcitos y a las ovejitas; lo vi con un cuaderno de versos y pidiéndole a un condiscípulo que le hiciera letras bonitas, en forma de ramas y hojas de los árboles, por lo mucho que amaba la finca. Vi como el mimo me siguió a la casa de un compañero de colegio, un día en que nos volamos de la misa de 9 de la mañana, para ir a jugar ping-pong, al edificio que queda al frente de Bellas Artes.

Bellas Artes era El Parnaso, lugar encantado, con gente grande y especial que tenía que ver con los pensamientos, la desnudez, los colores, las formas, el viento, los sonidos, la música, las palabras, y producía unas atractivas e interesantes sensaciones. La palabra clave era “Plectro”, inspiración, goce, la parte instintiva y lúdica del impulso vital de la especie.

Un día salí del colegio —el mimo me siguió—; me asomé a al sala de teatro del Conservatorio Antonio María Valencia, y vi a Enrique Buenaventura que recitaba un poema de Shakespeare, cuyos versos finales decían: “En fin, bien se que soy un hombre; cosa orgullosa y cosa lastimera”. El Mimo se inclinó por encima de mi hombro y me vio escribir la frase en mi cuaderno de notas; en este mismo. Yo lo miré a él. Ya yo tendría unos diez y seis años y a la salida del colegio me quedé mirando a los artistas de Bellas Artes, a Helios Fernández, a Aída, a Liber, a Iván Barlaham Montoya, a Danilo Tenorio, a todo el grupo con sus

movimientos y ademanes tan distintos a los de los demás; y, más al fondo, a los maestros de pintura y cerámica, a las modelos desnudas y bellas... Ya el Mimo me ayudaba a buscar los libros de la biblioteca: Cervantes, de nuevo Shakespeare, Sófocles, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Silva, José Eustasio Rivera, Isaacs, Villafaña, Llanos, Herman Hesse, Estefan Sweig.

Al frente del Instituto Departamental de Bellas Artes vivía un Duende en un garaje, como un enanito de Blancanieves, lleno de muebles, objetos, esculturas, cuadros, gatos, afiches, cuadernos, libros de arte, dibujos, pinceles, y de colores. El Mimo me lo presentó: era Hernando Tejada.

Los actores pelearon, en el escenario del Instituto expusieron sus motivos, interpretaron su "Acto de fe y de sueños", que algunos llamaban ideales, otros ideología, y otros compromiso, y salieron de allí con sus parlamentos a otra parte, dejando los decorados en el edificio, y las palabras metidas hasta en los agujeros de las paredes. Se fueron al Tec, donde algunos viven todavía. Por los lados del Teatro Municipal y la antigua Universidad Santiago de Cali, donde hoy queda Proartes, en la calle 7ª, que los mayores conocían como Calle del General Cabal.

Sentado en las gradas del Instituto el Mimo vio pasar a los muchachos que salían del Berchmans a las 12 del día, conversando; en uno de esos grupos iban Germán Villegas Villegas, Fernando Cruz Kronfly, Alvaro Escobar Navia; iban con sus libros hacia el horizonte del tiempo donde se curva la tierra.

El Mimo mostró curiosidad cuando me vio con un antropólogo, menudo, barbado y de gafas, que usaba sandalias. Era Jorge Ucrós que había llegado de Lovaina, por la época de Mayo del 68. El café que

hizo Jorge fue muy agradable, y la conversación, guiada por Alvaro Escobar, se refería a los problemas nacionales de justicia social, y la participación de la Universidad en procura de aportar a su solución.

Me subí a un bus de la empresa Papagayo, y el Mimo también; pasé por la registradora, y la oí sonar cuando el Mimo la empujó. Yo me senté en la penúltima banca, en la hilera izquierda, y el Mimo se sentó atrás, en la última banca, en la larga, y enseguida entró Jovita.

Veamos a continuación un fragmento del libro *Jovita o la Biografía de las Ilusiones*, correspondiente al Capítulo "Una Reina en Apuros":

"Con sus prisas, sus citas, afanes, su cartera encontrada, la digestión empezando, su adiós a los mechudos queridos, a su hermana, a sus sobrinos y a sus primos, fue saliendo la andarina callejera con su vestido blanco de lunares negros, de mangas largas, sandalias bajitas, a sus recintos abiertos. Casi se iba alcanzando a sí misma, pero no, ella siempre iba adelante en una parte suya, porque era dividida de ansiedades y de sombras; por delante, le pisaba el talón a sus ilusiones, por detrás, le pisaban sus talones los recuerdos de cinco minutos atrás. La perspectiva de la calle eran sus sueños, los grandes proyectos, horizontes abiertos de paisajes azules soleados, vallecaucanos y ella vestida de un tono humilde e imperial que envidiaría a la Reina de Inglaterra, colosa de tanta libertad, de imaginación tan fértil, porque a pesar de todo la Reina Isabel tal vez tendrá sus debilidades románticas, sus nostalgias de civil.

Sin rumbo fijo, cogió el primer bus de cualquier ruta que intuyó pasaba por el centro de la ciudad – porque intuición le sobraba para suponer el sentido común de sus súbditos, como el de los acontecimientos trascendentales de su Sultana-. En el bus venían siete



Obrat: "Las convulsiones" Foto: Gustavo Muñoz V.

16

u ocho personas. Extrañada de que el chofer le cobrase, reaccionó bruscamente, le reprochó altanera su ignorancia y sin mayor reparo a su decisión fue alzando su pierna derecha para saltarse la registradora de un solo vuelo, con tan mala suerte que La Reina en sus apuros se enredó en la falda y cayó patas arriba, en un espectáculo para los viajeros tan grotesco como lastimero; porque no deja ser sensible que una mujer mayor, con sus aires de Majestad, la pase tan mal por cinco centavos que no tiene, porque aunque nada le falta, de todo carece. Pero ella no se inmutó; se reincorporó y ante la atónita perplejidad del conductor, fue a buscar puesto en los asientos traseros, limpiándose el vestido e indignada de la circunstancia que le causó el chofer. El bus Papagayo siguió en sus arranques y paradas. Diez cuadras más allá ya no tenía puesto libre y los que llegaban se quedaban de pie. Un gallo del techo decía con lógica abrumadora: "Córrase atrás"; otro: "Timbre una vez y listo a la salida". El bus estaba lleno de calcomanías: "Dichoso Adán que no tuvo suegra". El mecánico, que revisando el

Volkswagen de una despampanante representante de las exuberancias del sexo femenino, comenta, encantado del impase al ver que empieza a lloviznar: "Con esta repisa, que llueva todo el día"; "No pida zanahoria, pida Chik y Tico". Otros moralistas: "Hoy por ti, mañana por mí"; "Tan solo el amor salvaría al mundo; todavía no estamos perdidos"; "Aquí se raja de todo el mundo; pero no se le sostiene a nadie..."; reproducciones del Divino Rostro, de la Virgen del Carmen, de San Cristóbal, San Jorge, de las reinas de belleza, boxeadores, futbolistas, junto a los infaltables: "Cali me encanta", "No pite, no joda", "Pluto es hijo de Pluto"...que de no ir Jovita extraviada de la ira, la habrían hecho censurar la vulgaridad de esa mezcla espontánea del sentir popular, cual "collage" de zapatería.

Se levanta un señor y una mujer coge el puesto. Se queda de pie por un momento esperando se enfríe, pone la cartera y sobre ella, oronda, se sienta.

Treinta cuerdas después en el bus ya no había nadie y la calcomanía de tal, “Córrase atrás”, no era más que un completo absurdo; ya no había cupo y en cada parada subían diez. Nadie protestaba. ¿Acaso se viaja por placer?. “Manejá con cuidado!” le gritó al conductor, no se supo quien y el chofer paró desafiante. Nadie repitió nada.

Pero manejaba de vértigo; la gente se iba para adelante, para atrás. Si se llegasen a soltar se irían sobre los otros y con una sonrisa justificarían la connatural promiscuidad urbana. Se buscaba la proximidad de las muchachas bonitas, de las hembras prominentes y con ellas se rozaban, con ellas miraban, a ellas se las deseaba. Y el calor erotizaba el viaje, como las calcomanías, como las propias costumbres. A todos les pasaba lo mismo. Los pequeños ponían en peligro la vida ante el peso de los mayores. Se sudaba. Se aguantaba. Que no se caigan los paquetes, la remesa, los bultos, los libros, la caja; que no se le zafen los niños. Y las embarazadas no eran madres encintas, sino mujeres gordas que ocupaban más sitio. Ancianos, inválidos y lisiados se defendían como podían. Ojo al reloj, a la plata. Nadie daba un puesto por cortesía y si lo daba era un pendejo, menos si la beneficiada era querida y quedaba al lado para aprovechar el favor, mirarle el escote, encontrarle los senos, deslizar la vista y desvestirse con la misma codicia de todos.

Y la Reina Jovita se desenvolvía de lo mejor: pidió permiso, se escurrió a la puerta, timbró y cayó a la calle desde la increíble altura del trampolín de las gradas del bus. Siguió tranquila, de paso rápido, metida en lo suyo, hacía las oficinas de Occidente...”

—“¿Por qué escribió sobre ella?” —me preguntó el Mimo; y yo le contesté: “Para hablar de la ciudad; para hablar del lugar donde nací, y crecí, donde vivimos; para recordar a mis padres, a sus amigos, a mis amigos,

a mi triciclo. Así recupero, vuelvo a saborear la aguapanela con limoncillo, a comer manjarblanco, a jugar bolas, escondido”.

—“No, en serio. ¿Por qué escribió sobre Jovita?” —me inquirió. Yo le respondí: “Porque la gente la quería; porque fue una mujer muy bella, en el sentido de que fue valiente; ciertamente una mujer extraordinaria, que hacía de las cosas mínimas, grandes causas; que no se dejaba trazar los límites con los cuales los demás quieren someter a los otros a la esclavitud, al uso, a la servidumbre. Ella encarnaba la libertad quijotesca, con su locura, la misma que la ciudad admiraba para sublimarse en ella, como sucedió a la hora de su entierro, el más numeroso y concurrido de todos los tiempos en esta ciudad”

El Mimo sonrió. Quise hacerle otras precisiones, y le dije: “Pero también he escrito otras novelas urbanas y otros cuentos, para describir, sin nombrarlo siquiera, los efectos de un secuestro. Respecto de esta motivación deseo comentarle el hecho que movió mi sensibilidad y mi mano para escribir mi novela “Lalo Salazar”. Fue que secuestraron una amiga de mi madre, de más de 80 años, y ella murió. La secuestró el mayordomo de su finca. La enterraron en un cañaduzal. Y ella tenía hijos, nueras, yernos, nietos, amigos; y, como se expanden los círculos que hace la caída de una piedra en la superficie del agua, así me propuse narrar las consecuencias de ese horroroso crimen, resaltando los efectos que produjo en la vida familiar, a través de la historia de un muchacho de 13 años. Es que nada es intrascendente en este mundo; hasta el germinar de un grano de trigo modifica el universo. La depresión de la hija, la intranquilidad del padre, los detectives, los abogados, la denuncia, los fiscales, los jueces, etc; y al muchacho que no lo dejan salir a jugar, y él que se escapa...; las llamadas extorsivas, el miedo, el pánico, la “sicosiada”, como se dice”.

Mimo, quiero decirte lo que pienso; que hablando de la ciudad hablamos de “eso otro”, que esta afuera, pero que misteriosamente llevamos dentro. Incluso cuando ya no existe, sin embargo permanece en el recuerdo. A mi querido colegio lo vendieron, lo tumbaron, pero no tumbaron los recuerdos. Y dije: “El colegio existirá en mi memoria, mientras viva”. Esta es una frase de cajón, pero creo que es cierta. O como dicen los franceses, “vivirá en mi corazón”; que es la expresión que ellos tienen para decir la memoria, “par coeur”. Y es así, porque, como se suele decir, “la permanencia de los muertos depende de la existencia de los vivos”. Esto es algo distinto a la nostalgia; es la certeza de que somos perecederos, un poco de barro angustiado entre la piel...

El Mimo se puso triste.

Yo le dije: Mimo, el garaje donde vivía el Duende lo demolieron, y allí construyeron el edificio que está al frente de Bellas Artes. Ya el Duende murió, pero en mi recuerdo están, patenticas, todas esas imágenes de “ese afuera”, que llevo por dentro, y más aun, que me hacen y me constituyen, como los elementos químicos que tomo en los alimentos. La ciudad está en mí y se confunde con mi propia identidad, como un reflejo que deja su impronta por dentro; no que resbala en un espejo. Los recuerdos se parecen a la antigua escritura cuneiforme, en la que con un instrumento incisivo, con un estilete, se hacían las inscripciones en el barro; así que dan las impresiones vividas en todo nuestro cuerpo, interno y externo, desde los hemisferios cerebrales a las terminaciones nerviosas de la piel.

– Mimo, ¿dónde se va quedando la ciudad, con sus vivos y sus muertos, sino en el corazón?

El Mimo no me contestó.

Cuando iba para mi grado de bachiller, el Mimo nos siguió. Salí contento aquel día. Ese día el Mimo no me imitó a mí, sino a mi enfermo padre, que llevaba de la mano a mi madre; mi padre, que era muy serio y se contrariaba con las salidas inoportunas de la gente, ese día tuvo una sonrisa muy bella, un resplandor que aun alumbraba y entenece mi alma. El Mimo tomó a mi madre del brazo, y ella continuó con él; con su fino vestido negro y su collar cayendo sobre su pecho; elegante, con su peinado de moña, y la mirada hacia delante. Así entraron mis padres a la cancha de basket, donde llevaban a cabo las ceremonias de graduación de bachilleres en el colegio.

Las calles de nuestra ciudad recogen nuestros momentos y no son testigos mudos; hablan con su manera de hablar y de hacerse entender, que es la de ser referentes del alma de la gente, pues, “*en ese afuera que llevamos dentro*”, transcurre la vida, que también hace la ciudad. Finalmente tenemos – habitantes y ciudad-, una implicación recíproca: somos por la ciudad y la ciudad es por nosotros; sucedemos en la simultaneidad de la fluidez inestable del ser, en el tiempo y en el espacio. Somos y nos construimos individual y colectivamente; somos cuerpo, casa, ciudad. Es admirable ver como crece una hierbecilla en la ranura de una autopista; y crece y florece. Esta misma fuerza quiero tener hacia la vida, en medio de la atropellada fuerza cambiante que lo transforma todo.

Cada día construimos el lugar que habitamos –es la poética del espacio-, la vereda, el pueblo, son los escenarios de la vida humana en interferencia de roles, llenos de necesidades, de apetencias y de sueños, mientras dura el papel asumido en esa breve función de la vida. No es propiamente una metáfora, es la realidad. La distinción entre “rol social” y “rol teatral”, se supera, en mi concepto, por su propio consistir actoral y representativo. El rol teatral es

reafirmación del rol social, pero el rol teatral es, igualmente, rol social con una función específica; ¿dónde está la ruptura, si los dos se subsumen en su esencia representativa?. El ser humano actúa, como persona, con su máscara, con su rostro, con sus necesidades, motivaciones, sueños, nostalgias, apetencias (en el teatro que es vida, en la vida que es teatro), y su escenario son los lugares por donde va recorriendo: cuerpo, habitación, casa, pasillo, calle, corredor, camino, sobre la esponja que es la tierra, girando en el sistema solar, la galaxia, los universos posibles e incomprensibles, donde somos como individuos, como familia, especie, mamíferos, vida, misterio, Tao.

Lo mismo ocurre con la poesía, el cuento. Me es imposible diferenciar la poesía, de un saludo, de un piropo, de una nota de diario, de un telegrama, de un haikú, de la anécdota, de un minicuento, de un dicho, un refrán, una sentencia.

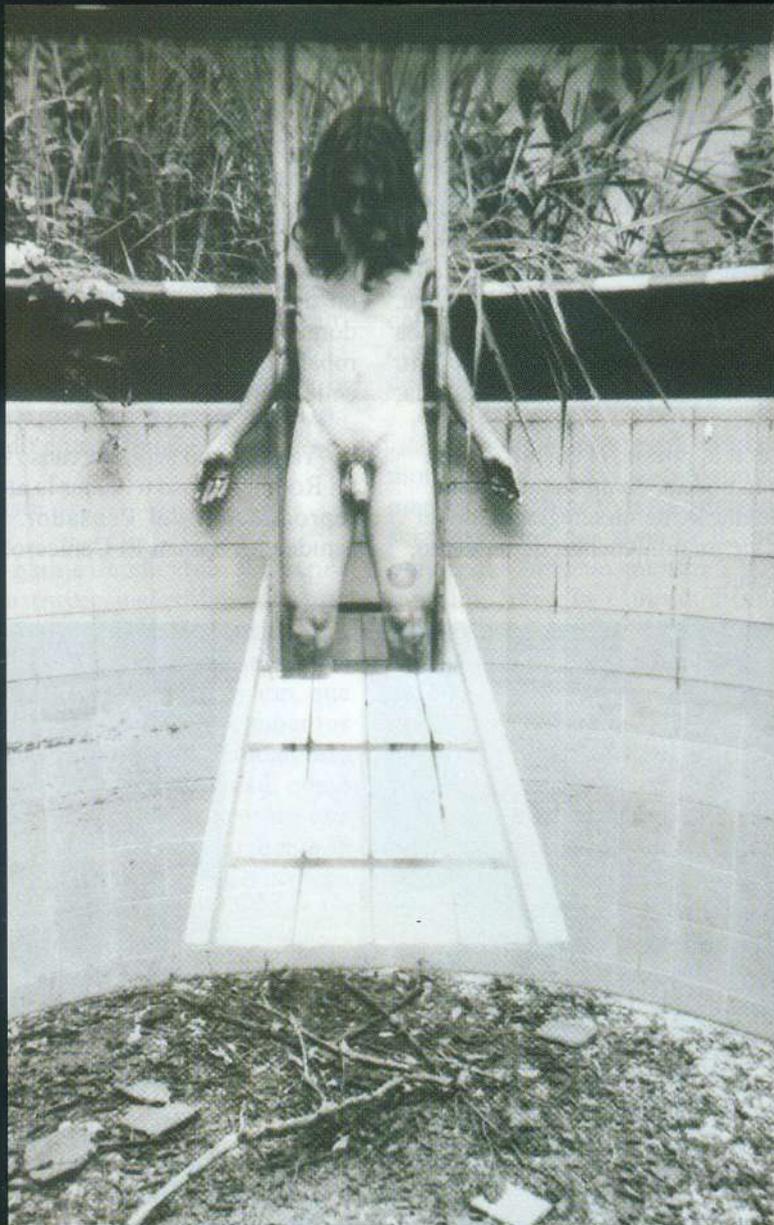
Al conservatorio lo reformaron, lo vi mientras lo reformaban, y cuando lo terminaron. Todos estos pasos los llevo dentro. Dicté una conferencia sobre Villafañe en la Sala de Música de Cámara, y le escuché una audición a mi hija quien, cuando chiquita, se entretenía con las teclas del piano y alguna partitura (Musette, de Bach), que la animaba. Ya adolescente estuvo en algunos talleres de danza y de teatro. Una vez que salía le tocó ver cómo en la noche, la luz, que caía desde un bombillo en un poste del alumbrado municipal, descubría el dorado pendiente de una joven, y cómo los vagos se lo robaban. Todo ocurriendo por la avenida segunda con calle séptima.

Ya el Mimo se cansó de tanto recuerdo, y tal un Rodín, se puso a llamar la atención, como cualquier reproducción del Pensador, en la placita que los estudiantes llaman El Cenicero.



Obra: "Las convulsiones" Foto: Perucho Mejía

JUAN DIEGO MONSALVE



Ascensión. Fotografía en blanco y negro. 10 x 15 cm. 2002.



Sin título. Fotografía en blanco y negro/infrarrojo. 19 x 15 cm. 2003.

DIRECCIÓN ESCÉNICA

ENTREVISTA CON TITO OCHOA

JESÚS MARÍA MINA*

El director de teatro hondureño Tito Ochoa, es egresado de la "Academia de Artes de las Musas" de la República Checa. Su vasta experiencia como director va desde procesos de creación colectiva hasta la adaptación de textos y puesta en escena de autores clásicos y contemporáneos. Su especialidad es la dirección de teatro de autor. Como invitado de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, realizó:

El Taller nacional de Pedagogía Teatral, tercer módulo "Acciones Físicas" (Ministerio de Cultura, Red de Escuelas Superiores de Teatro, Facultad de Artes Escénicas . Bellas Artes) de julio 20 al 30 del 2000.

El Taller de Actualización docente "Taller de Dirección Teatral y acciones físicas" en la Facultad

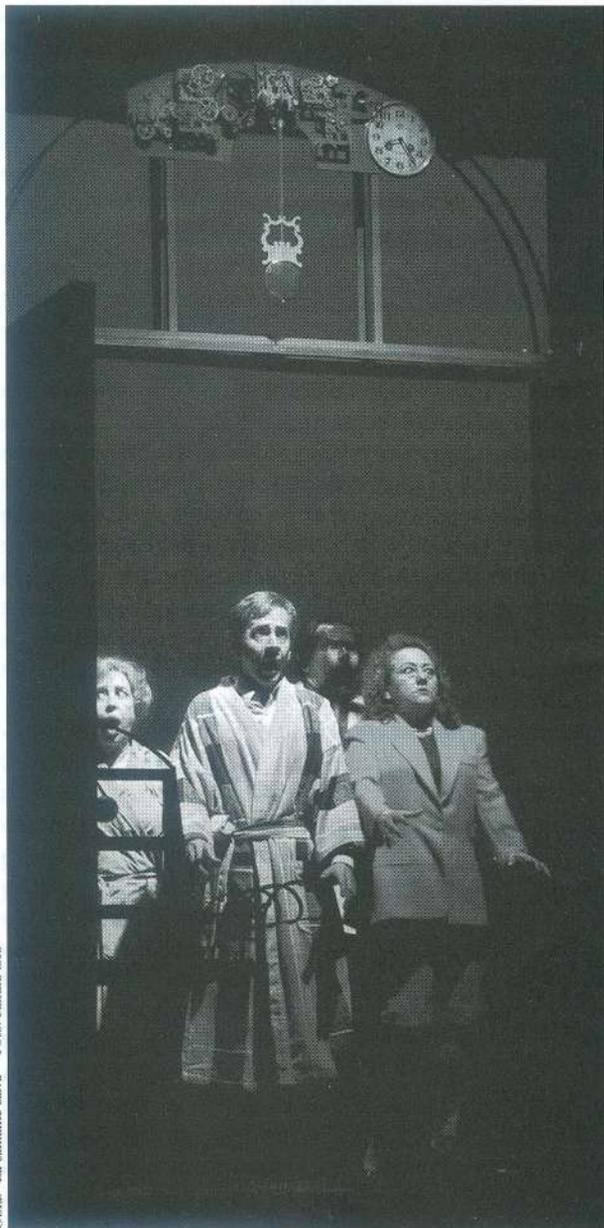
de Artes Escénicas de Bellas Artes, del 23 al 28 de Enero del 2001.

El montaje profesional de la obra "La Cantante Calva", entre el 10 de julio y el 20 de Agosto de 2001, de la obra "La Cantante Calva" de Eugene Ionesco con actores y actrices docentes de la Facultad, en coproducción con Proartes y el Teatro Jorge Isaacs. Estrenada en el X Festival Internacional de Arte de Cali, septiembre de 2001.

Fue en este último evento que tuvimos la oportunidad de hablar con él. Es una persona a quien no le faltan palabras, un fabricante incansable y certero en el que el idioma se queda corto entregándole su materia prima.

Entrevista realizada el 11 de Septiembre de 2001, en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.

*Docente del Bachillerato Artístico en Teatro, Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Especialista en gerencia de servicios sociales, U. Luis Amigó.



Obra: "La cantante calva". Foto: Sandra Zea

Me senté frente a él tratando de balbucear mi primera pregunta mientras, en el escenario, varios actores del Instituto Departamental de Bellas Artes ensayaban "La Cantante Calva", montaje que estaba dirigiendo. Y él, se acomodó en la silla, me miró y luego se pasó la mano por su cabeza acomodándose el cabello como en un gesto que parecía decir: "estoy listo". Y esto fue lo que nos dijo:

Igual que en la dirección yo entré al teatro y a la actuación por casualidad. Al principio, cuando tenía 13 años de edad, lo único que me impresionaba o me motivaba a actuar era ver unas personas mayores jugando, eran cosas que yo hacía desde niño, todos lo niños lo hacen, ese mundo me pareció fascinante.

Mucho después, entré a la escuela de Praga. Allí a uno lo forman como director y lo transforman. En este momento de mi vida, yo soy director de escena, no tengo ningunas ganas de ser actor, es como una promesa. Los directores de Praga no actuamos, tu no vas a ver un egresado que actúe, como principio de carrera. Tampoco existe la añoranza, he sido transformado radicalmente en que mi función en el teatro es esencialmente ser director, no tengo ningún interés de trabajar en TV, en el cine etc. te lo digo porque me lo han ofrecido.

En la Escuela de Praga, los maestros te enseñan desde lo más elemental: como hacer una situación donde no se hable, una situación de la calle sin hablar. Son las primeras clases de dirección, cómo reproducir eso que viste en la calle con los actores pero no que improvisen, usted lo vio y a partir de eso reproduzca la situación. Empiezan a cambiarte el esquema y a decirte que el director es una persona que tiene que organizar en el papel la situación dramática antes de ir a hablar con los actores. Que el director tiene que conocer cada uno de las partes de la escena, tiene que conocer un lenguaje sacado de la realidad.

El primer problema que enfrenté fue descubrir que el director era una persona que antes de ir a hablar con los actores, debería tener un esquema claro de dirección en la cabeza -ese esquema claro de dirección pasa por muchas etapas que la escuela te da en los siete años de estudio-. ¿Qué es eso de tener un esquema? ¿Qué es eso de la dirección? Porque el problema es pasar de director de carácter empírico como era yo, donde pensaba que los actores creaban a partir de improvisaciones la obra y que yo era un coordinador, era la idea que tenía de la dirección. Yo creía que la creación colectiva era la correcta.

Nos estuvimos un semestre haciendo ejercicios con dos sillas y una cartera con el cual encontramos que el teatro tenía una base fundamentalmente física y no lingüística y también nos dimos cuenta de cómo resolver una situación con unos elementos que fueran coherentes y lógicos, es decir, que se contara una fábula y una historia a partir de nuestros problemas. Eso nos forzaba a llevar cada semana propuestas diferentes dentro de un esquema y tratar de trabajarla. ¿Cómo confrontar lo que yo había construido a partir de un proceso racional de trabajo de mesa y luego al hacerlo en el ejercicio?

Lo que había planificado en la casa no aparecía en lo que se hacía en la escena, es decir, ésta confrontación empieza a formar un sentido de lo que era básicamente para ellos un director de escena, eso es lo que le enseñan a uno, te empiezan a cambiar la idea de que el director es algo improvisado. También existe el director planificador.

Obra: "La cantante calva". Foto: Sandra Zea



Con relación a la inteligencia del actor ¿Hay espacio para la improvisación o no?

Como director me han surgido diversos procesos: de director improvisador pasé a director planificador conceptual. Recuerdo que en uno de los

montajes que realicé, los actores eran rígidos porque les hice cada cosita y ellos no lograron asimilar el método, el proceso. El montaje me salió sumamente esquemático. A partir de allí deje de ser un director planificador para convertirme en una tercera forma de dirección más flexible donde se planifica el montaje pero en el momento de la creación soy flexible a los cambios.

La misma escuela te lleva a eso, tu pasas de director improvisador y te haces director rígido – esquemático, preciso y la misma escuela te enseña a que olvides eso y que pases a la flexibilidad. Me preguntas que si el director puede dejar improvisar a los actores; esa ha sido otra transformación, yo he vuelto a que los actores improvisen, ahora, no creo que la improvisación de muchas luces para el montaje de la obra; creo que la improvisación le sirve al actor para apropiarse de las cosas, de los sentidos, pero como recurso metodológico para la creación del espectáculo, creo que la improvisación en este momento me da muy poco.

Por otro lado, la creación del espectáculo es un componente más. El actor no es el creador del espectáculo sino el creador de su personaje, ya que el creador del espectáculo es el director de escena. Juntos crean el personaje no porque se improvisen o que crea

un esquema, se crea el personaje cuando el actor logre incorporar su espíritu, sus motivaciones, su profundidad, su interioridad y su impulso en cada una de las acciones planteadas en la resolución de la situación dramática. El actor debe saber improvisar sobre una partitura precisa de acciones dramáticas, organizadas por el director.

¿Dónde queda el trabajo de mesa, la dramaturgia del actor? ¿Supeditada a lo que se propone en la partitura que viene señalada ya por el director?

Esa partitura es un proceso complejo y es un proceso minucioso de creaciones de sentido, por lo tanto, una acción define el carácter del personaje y el actor no la realiza, no está construyendo su personaje porque cada una de estas acciones no son inventadas por el director porque sí, en este caso, las acciones tienen una significación profunda en el desarrollo y creación de cada uno de los personajes. Si el actor no hace esto estaría distorsionando el sentido de relación con el otro, eso sólo lo puede ver un director de escena, eso no lo ve el actor porque trabaja a partir de su individualidad.

Para obras tan complejas como las de Shakespeare o Ibsen, donde cada una de las acciones son signos que aluden a realidades y a significados concretos, precisos, el actor no las puede crear, aunque tenga el mismo tiempo de dedicación que el director tuvo con la obra, normalmente el actor no lo tiene. Para que un director de este tipo monte una obra de teatro requiere un proceso de creación, dedicación e investigación de cuatro meses antes que

el actor al leerse el texto; cuando el director llega y le presenta el texto al actor, es casi imposible que el actor le proponga algo, salvo si es demasiado bueno o demasiado inteligente para proponer algo que el director no haya olfateado en una acción dramática, tendrá que tener un nivel de apreciación y comprensión mejor que el director y eso es complicado en un actor.

¿Por qué es complicado?

Precisamente porque él tiene los cuatro meses antes, si un actor me va a proponer una escena o una acción, tiene que comprender mejor la obra que yo, es decir, yo la he desmenuzado de tal manera que éste es imposible que lo haga, aunque puede hacerlo en ese momento yo le aportaría y le diría estas en lo cierto, la metemos.

Esto de alguna manera altera el ego del actor.

Sí, claro, el actor es la persona más egocéntrica que existe, es la persona más individualista. Por eso te digo, son procesos individuales de creación; el actor es la persona más insegura que hay y más egocéntrica que existe, por eso mismo son actores, son ególatras, exhibicionistas por naturaleza. Por eso somos directores

porque no tenemos nada de eso, nosotros no somos de estar con el público sino de estar atrás. Entonces claro, eso afecta el ego de los actores que creen que la creación del actor esta en hacer el espectáculo y no es así, éste lo crea el director. Ahora, cuando trabajas



Obra: "La cantante calva" Foto: Sándra Zea

creación colectiva el actor sí puede crear el espectáculo porque no hay texto y éste texto se va construyendo y tiene muchos problemas a nivel literario. La creación colectiva nunca produjo buenos textos, produjo textos mediocres, produjo grandes puestas en escena pero los textos a nivel literario son de baja calidad, no llegan a un nivel poético como los de un gran autor. Jamás

que un actor de una manera intuitiva lo va a realizar es imposible.

En una entrevista que le hacen a Enrique Buenaventura él habla: “Yo siempre hablé de creación colectiva del espectáculo, yo nunca hablé de creación colectiva del texto” y los textos del TEC no son de creación colectiva, son obras que escribió Enrique y él mismo lo dice. Él sí es un poeta, lo que escribió de la Orgía no es de creación colectiva eso lo escribió él. Él es un escritor, el escribió “La maestra”, eso no se dio en creación colectiva. Hay textos de creación colectiva de bajo nivel donde el texto se volvió colectivo, ahí sí es donde hablo de niveles dramáticos, donde hay un bajo nivel de estructura dramática; las obras de Buenaventura se pueden discutir lo que quiera, eso sería otro tipo de análisis, si es que realmente las obras de Buenaventura a nivel de dramaturgia alcanzan niveles poéticos tan altos como los de Shakespeare. Ahora, eso no quiere decir que la obra de Buenaventura no sea reconocida en el mundo “A la diestra de Dios padre” es una obra reconocida en el teatro nacional de Praga que se presenta, pero, ¿hasta qué punto estas obras (las de creación colectiva) se presentan en otros lados?

¿Diferencia entre la dirección de actores y la puesta en escena?

Cuando di aquí un taller de dirección escénica hablé de tres cosas, lo primero: El director tendrá que tener en cuenta la dirección de actores. La segunda: la resolución de la situación dramática y, la tercera: la puesta en escena, que es la confluencia de las tres. Entonces conoces a directores que son muy buenos dirigiendo actores pero son muy malos resolviendo las situaciones. Otros no muy malos poniendo la escena, por eso vemos que la puesta en escena es buenísima, las luces, pero el actor como que baja, o vemos lo contrario. Creo que lo que más falta acá en América Latina es la

van a llegar a ser porque un texto lo hace un poeta y lo hace un gran dramaturgo, esa es la gran diferencia; ahora, cuando trabajas con un texto como los de Shakespeare o Ionesco o de Ibsen, donde cada palabra es una reacción a la siguiente y donde cada palabra es una contradicción constante porque son genios, crear



Obra: "La cantante calva" Foto: Sandra Zea

resolución de las situaciones dramáticas. Aquí la gente no resuelve las situaciones, entonces las obras son de un solo tono y las situaciones están resueltas más en la parte visual. Normalmente las obras están resueltas al nivel de la luz, al nivel de la imagen pictórica y no al nivel de la situación dramática. Esa es otra situación.

¿Qué tendría que hacer un director para poder resolver el problema de la situación dramática?

Estaríamos hablando de un teatro totalmente diferente al teatro que se hace acá. Yo propongo un teatro donde la fuerza de la situación radica fundamentalmente en el trabajo del actor y la palabra. En el otro caso estaríamos hablando de un teatro donde lo fundamental es la imagen pictórica. El teatro que vemos acá es un teatro basado en la imagen pictórica, refiriéndome a que la palabra en sí es jerárquicamente de importancia y donde lo que más importa es que eso que dice la palabra aparezca a través de la imagen. Yo estoy a la inversa. La palabra es la imagen en sí, la palabra es la que debe aparecer como la imagen y no la imagen pictórica la que represente eso.

En el caso de la obra "Strip-tease" la fuerza radicaría en la imagen y el dónde es una cárcel con imágenes de telas que involucra la soledad. Entraríamos con luces o con calaveras que representan esa soledad y esa podredumbre o ese existencialismo, en la obra no existe nada de eso. Todo eso está planteado en la palabra y la acción, es otro tipo de teatro, es lo mismo que en "La cantante calva", la relación es a través de las palabras y las acciones, esa es la imagen, la fuerza de la imagen radica en la relación de las palabras y el choque y el encuentro también del lenguaje no verbal.

A propósito de "La cantante calva", hablemos del teatro del absurdo. Hay una cosa que continuamente te he escuchado y es que para hacer teatro del absurdo

hay que olvidarse de resolver absurdo con absurdo, ¿cómo es eso?

Eso viene de una teoría, no mía, que se desarrolló desde hace años, desde que apareció el teatro del absurdo. Cuando aparece el teatro del absurdo los directores no saben cómo hacerlo, entonces empiezan a



Obra: "La cantante calva" Foto: Sandra Zea

realizarlo en danza, en pantomima, en teatro del silencio. No se encontraba la manera, se creía que era un teatro estilizado, de imágenes. Se creía que no se podía hacer con la palabra, con el realismo porque era una dramaturgia que estaba ligado al surrealismo o la vanguardia. Los primeros experimentos son hechos de esa manera, sin embargo, en el teatro del absurdo lo que había que encontrar eran las situaciones cotidianas



Obra: "La cantante calva" Foto: Gustavo Muñoz V.

comunes a los seres humanos para que pudieran aparecer los actores absurdos de una manera lógica. De ahí viene la teoría que he expuesto constantemente, incluso en mi tesis en Checoslovaquia, lo hablo. Cuando monté *Strip-tease* era eso. Un montaje absurdo con un texto absurdo es igual a cero. Pero un texto absurdo con un montaje de carácter realista o cotidiano nos va a dar el teatro absurdo.

¿Qué quiere decir con buscar el realismo?

Sería un estilo de actuación que tiene bases muy precisas de la actuación. Stanislavsky habla de otro estilo de realismo espiritual, Meilón creó otro distinto del realismo. Todos buscaban el realismo pero de diferente manera, son esquemas y estilos de actuación. Cuando se busca el realismo se busca la manera cotidiana de actuación que no estilice los movimientos no naturales ni dancísticos. El teatro del absurdo habla de problemas de existencialismo, habla de la soledad, del destino, de la libertad y eso es uno de los problemas, porque la gente cuando analiza el teatro del absurdo quiere que todos estos

elementos que ha analizado, teóricamente, se presenten dentro del montaje y normalmente se enfrasca en tratar de que aparezcan. En la medida en que yo me esfuerzo en que esos problemas aparezcan, van a aparecer de una manera forzada. La idea es que estos componentes del absurdo aparezcan sin forzarlos a partir de lo cotidiano.

Esto es como una idea contraria a como empezaste a ver el teatro, digamos, antes era un instrumento, un algo para decir algo.

El absurdo es una cosa opuesta a un teatro como instrumento al servicio de, yo estoy de acuerdo con este teatro asocial porque creo que llega a la médula del ser humano de una manera más profunda e intensa y, el trato de Ionesco, creo que va a seguir durante siglos como el de Shakespeare o Molière, el de Brecht, creo que se acabó. Montar una obra de Brecht en estos momentos es como una obra de museo.

Se puede mirar una obra de Brecht y encontrar la actualidad, los nexos, yo podría hacer una versión de...

La actualidad es fundamental, yo también estoy ligado a eso. En la última experiencia los técnicos vieron "La cantante calva" y me dijeron que yo había adaptado la obra a lo caleño. Yo les dije que no, que estaba igual al escrito original. Entonces me dijeron que estaba muy cerca de ellos. Se trata de lograr actualizar la obra sin quitar la esencia del autor. No estoy de acuerdo en adaptar los textos y cambiar el sentido.

¿A qué llama sentido? Porque es obvio que una obra que nace siglos atrás ya no va a tener el mismo impacto social en cuanto al sentido de cuando nacieron.

Encontrar la esencia a Ionesco, dejarle las palabras que él escribió, no cambiarlas, ahora yo puedo quitarle algunos textos pero no transformar los textos que ya él

escribió. Claro que eso es complicado porque al traducir cambian cosas pero igual hasta donde se pueda. En Shakespeare me pasó lo mismo con “El mercader de Venecia”, he quitado algunos, pero lo que las palabras dicen no lo he quitado y le llega a un público hasta de 14 años, entonces también tiene que ver la puesta en escena.

Yo puedo dejar una palabra como tal pero darle un múltiple sentido. ¿Cómo hacer para llegar al sentido del autor?

Hay otro problema de carácter hermenéutico, es decir: el primer texto de la obra “El mercader de Venecia” de Antonio es: “en verdad ignoro, por qué estoy tan triste”, si tomamos el sentido literal del texto diríamos que Antonio esta triste y lo pondríamos a actuar de una manera que ignora, confusión y la segunda lo pondríamos a actuar de una manera triste. No, no hablo en ese sentido, el sentido del texto es el que tu quieras darle porque yo puedo decir las palabras “en verdad ignoro” de una manera muy segura y sin ignorar, y el segundo texto “estoy triste” actuarlo de una manera alegre ahí estoy haciendo una interpretación del texto, las palabras son las mismas pero las puedo interpretar como quiera.

En esta polisemia, en lo que yo quiero decir, hay un gran campo de posibilidades interpretativas, ¿cómo hacer que ese vasto campo interpretativo no vaya en contra de la esencia y sentido del autor que escribe una obra? ¿Cómo averiguo ese sentido, esa esencia? ¿Es posible?

No se sabe lo que el escritor quiso decir, al final de cuentas; cuando yo te digo la esencia del autor, es porque le estamos respetando las palabras que él escribió. Las palabras no tienen ningún valor salvo el que nosotros le damos y que normalmente el concepto que define la

palabra, solo es el borde del concepto que tenemos dentro y queremos expresar.

¿Qué es hacer una interpretación esquemática del texto?

Es hacer una interpretación literal. Si el personaje dice comimos sopa, comió sopa de verdad, ya que tiene que actuar qué está haciendo en ese momento y recordando que se tomó la sopa de verdad.

Cuando decimos respetar la palabra vamos a decir las palabras “comimos sopa” pero no estamos diciendo que vamos a respetar su sentido literario, cuando empezamos a actuar el sentido profundo de las palabras, entonces ahí vemos de verdad un teatro profundo, intenso, la palabra tiene su vigencia pero no es fundamental, sino que es una parte más del enunciado y del significante.

Obra: “La cantante calva” Foto: Gustavo Muñoz V.



He escuchado "soledad", sentimiento, estado, emociones, la acción física relacionada con esos estados emocionales, ¿qué papel juega en este tipo de dirección y puesta en escena que estas planteando?

Ese es otro problema. Yo hago teatro que quiere significar todo lo que hace, pues que tiene sentido, que está constantemente emitiendo un signo concreto y específico, pero este teatro esta fundamentado en la acción física; pero no de movimiento si no que lleve un signo. Nos interesa que el público lea signos, consideramos que el teatro es un conjunto de signos. ¿Qué es montar? Tejer acciones. Cuando hablamos de temas, de sentimientos como la soledad, amor, etc., en un teatro basado en la acción física nos estamos refiriendo a un teatro donde el actor no sienta nada pero que sí emita lo que siente, lo que quiere decir (una contradicción).

Obra: "La cantante calva" Foto: Gustavo Muñoz V.

30



¿Por qué enfatizas en que él lo tenga?

Las acciones físicas juegan un papel importantísimo, es determinante y es lo que lo lleva a él a aprenderse un texto a encontrar el significado, el sentimiento; no es el sentimiento que lo lleva a la acción física, no es la palabra, sino que es al revés.

¿Cuál es la diferencia entonces entre el sentir y emitir, para esto que estamos hablando?

En el caso en que emites una señal el actor está emitiendo un signo concreto que el público esta sintiendo y evidenciando.

El actor: ¿es un medio para el personaje o para el actor?

No, sólo el actor es un cuerpo por medio del cual se emite una señal que quiera definir una relación, no para el director, para el espectáculo y la creación de su personaje.

Yo creo que el actor se establece en la medida que logra sortear esta partitura tan precisa y volverla suya y natural que es lo que al final todos lo actores realizan pero lo realizan después de 50 funciones, el director tiene una reacción directamente con el autor y lo que está haciendo es una interpretación de él y crea una partitura del espectáculo. El actor tiene dos referentes, uno el autor, pero también tiene la partitura del director. El bailarín no crea el movimiento, ni el espectáculo lo crea el coreógrafo.

Ya hablamos del emitir ahora hablemos del sentir. ¿En dónde quedaría, para el espectáculo, eso que se llama crear el músculo del actor a nivel de los sentidos? ¿el sentimiento sale a partir de lo que se hace, no siempre de lo que se siente?

Cuando hablas del músculo de los sentidos es una cosa muy diferente al sentir, Stanislavsky lo separó muy claro. Lo primero es la memoria sensorial que es el gusto, el tacto, el olfato, el oído, eso cuando interpretas una acción va a ir directamente al público y el público no cree que él ha desarrollado un sentimiento fuerte, pero él lo que está desarrollando es su memoria sensorial, los sentimientos quedan por fuera, los sentidos toman el primer lugar. Eso es un proceso difícil, complejo no sólo en el entrenamiento físico, sino entender la puesta en escena porque existe mucha carreta sobre esto, pero hay gente que no sabe ponerle en escena. Artaud mismo decía: yo necesito un actor que esté haciendo señas bajo sus hogueras, señas de placer, decía él, ¿qué quiere decir esto?

Entonces hablando de un actor que está ardiendo aparentemente pero hay algo en su interior que le está diciendo: ¡Hola, cómo estoy riendo, mira cómo los tengo a todos en las manos! Ahí estamos hablando de un actor que tiene un entrenamiento físico profundo, no de un actor que se deja llevar por los sentimientos, él esta emitiendo señales de dolor pero él internamente está haciendo señales de risa en su hoguera. Ningún director en este momento está hablando que un actor necesite desgarrarse, morirse, porque es un desgaste físico, porque ningún actor europeo soportaría una temporada artística de 500 funciones con esto, pero eso no quiere decir que sea un teatro físico, frío y no emotivo, para el público es sumamente emotivo. Es el ejemplo del actor Oliver, quien es un actor por excelencia pero es un actor que no siente absolutamente nada, pero el público está viendo que siente mucho. Cuando hablamos del espectáculo físico no hablamos del movimiento físico. Uno puede estar parado y puede estar creando acciones físicas.

Un director, ¿cómo teje ese conjunto de acciones? ¿Cómo comienza a unir esos signos?

Lo primero es tener una base, que es como se construye el personaje. Ha habido dos tendencias en las escuelas de teatro, la primera, el personaje era producto de su carácter, es decir, de su carácter emocional o personalidad. En la otra tendencia estamos hablando que es producto de sus acciones que es una reflexión ya concreta desde Aristóteles, el cual decía que el personaje es el conjunto de sus acciones realizadas porque el teatro griego hacía una separación radical entre la máscara (personaje) y el actor;

por lo tanto, las acciones eran lo que conformaba al personaje. Con el desarrollo del teatro, sobre todo en el clasicismo, se hizo una inversión de esto y se empezó a asociar al personaje con el actor haciendo un personaje uniaccional, unilateral, hay obras así, las de Corneille incluso algunas de Molière, los personajes no responden a sus acciones sino a su carácter.



Obra: "La cantante calva" Foto: Gustavo Muñoz V.

“El avaro” de Molière es avaro por esencia, no es avaro porque tiene una acción de avaro. Él es avaro puro, algunas obras del clasicismo francés son esenciales. Ahora bien, las obras griegas no son esenciales, no representan a su carácter sino a sus acciones. Shakespeare es esencialmente de acciones, los personajes responden a su acción, no responden a su carácter, por eso Hamlet puede hacer en la primera escena un niño doloroso por la muerte de su padre, pero la siguiente escena puede hacer de un loco, en la tercera puede hacer de actor, en la cuarta puede hacer de espadachín y en la quinta puede ir a los piratas, vencerlos y regresar de ser amante. Es decir, en cada momento este personaje no responde a su carácter, responde a la acción y a la situación. Shakespeare es por esencia el teatro donde los personajes se forman a partir de sus acciones. Cuando nosotros decimos que el personaje es la suma de sus acciones, lo que estamos hablando también en la dramaturgia, significa que el personaje va a estar formado en cada situación por acciones diferentes, si el personaje no es más que la suma de las acciones realizadas: ¿qué es lo que tiene que hacer el director y el actor? Pues encontrar las acciones que es lo que va a formar al personaje, no el carácter. Ricardo III en la primera escena del monólogo es uno, cuando llega el hermano es otro y cuando Lady Diana es otro, porque en cada momento sus acciones son diferentes.

Si ponemos a Ricardo III a ser igual en todas las escenas entonces los otros lo descubrirían, por lo tanto en una puede ser un malvado, en la otra un hermano de caridad, eso es un personaje a partir de las acciones, ¿qué es lo que haríamos nosotros? Encontrar en cada momento acciones que construyan al personaje, no vamos a encontrar un carácter, porque no nos interesa, no nos interesa decir que Ricardo III es malvado, no, Ricardo III va a ser malvado por la suma de sus acciones. Eso es encontrar y tejer las acciones para construir el personaje, esta estructura viene del cine, donde se ve más claro.

Uno de los problemas en los actores es ese, me dicen: ¿cómo así, cómo voy a cambiar tan radicalmente? Y siempre se los repito: usted responde a las situaciones, usted no responde a su carácter, en cada momento es diferente. Lo que sucede con el espectador es que él no ve algo caótico, porque quien lo interpreta es un solo actor y el público lo acepta perfectamente, por eso en “El mercader de Venecia”, Victoria Góngora, haciendo el papel de Porcia, en la primera parte puede ser una niña mimada, en la segunda puede ser una beata, en la tercera puede ser una muñeca y en la cuarta puede ser una mujer experimentada y en la quinta puede ser un abogado; incluso el personaje no responde a discursos coherentes y lógicos, un personaje puede decir un discurso en la primera parte de la obra y puede decir un discurso totalmente descabellado en la última que tenga contradicción con la primera. Así están formados los personajes.

En una obra del teatro del absurdo, ¿cómo encontrar esos cambios?

En el absurdo es más complicado. Tener que crear todo el universo y esos sí son cambiantes en cada instante, un personaje puede estar alegre y en la siguiente puede estar completamente enojadísimo. Uno de los personajes de “La cantante calva” dice: “queridos amigos les damos la cordial bienvenida, pero ustedes no nos avisaron y no nos hemos puesto nuestros trajes de gala”, y en el segundo texto dice: “por qué ustedes llegaron tan tarde, por qué no se van”. Entonces inmediatamente están en contradicción. Para los actores ha sido complejo entender eso, porque están acostumbrados a una línea lógica de acciones. En este caso no, en este caso estaríamos hablando de cambios que van no solo con las situaciones ni con las frases, estaríamos hablando de contradicciones hasta en cada palabra. Yo siempre les digo a ellos actúen en el presente no actúen ni en el pasado ni en el futuro, los personajes se construyen en el instante.

Pero ahí hay un aparente caos.

Aparentemente, por eso te digo, pero en el momento que se discute y se realiza todo completo ese caos no aparece, se ve de una manera fría. Eso hay que saberlo hacer porque si no es complicado. Es el caso de Strip-tease, los personajes no responden a su carácter, al final de cuentas terminan pidiéndole perdón a la mano. Si hubieran respondido a su carácter ninguno de los dos le pediría la mano.

Entonces, en este conjunto de acciones, cuando entramos ya en el terreno de ver el ritmo, diría que es consecuencia de...

De las acciones en cada instante.

Si se trabaja de la manera planteada, ¿el ritmo y el tempo como aparecen?

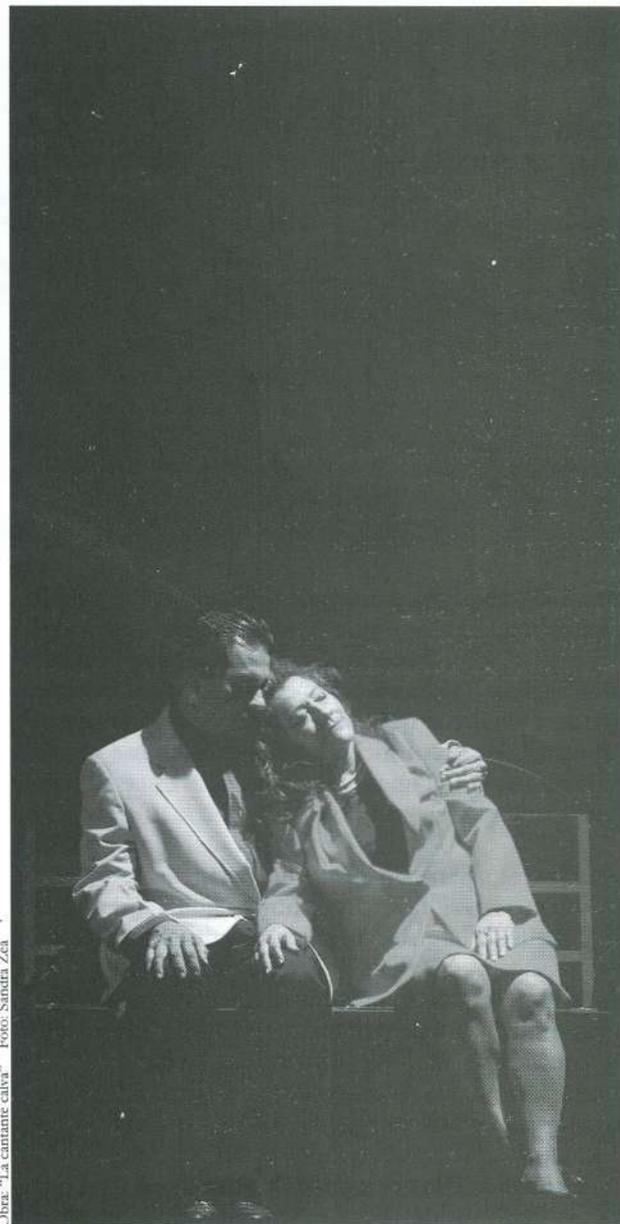
El tempo y el ritmo no es una cosa esquemática en este tipo, no estamos hablando de que aquí empezamos bajo y de medio fuerte y luego hablamos. Porque estaríamos hablando de un cardiograma donde...

Sube y baja de manera intempestiva, pero cuando estas hablando de tempo, que es en cierto modo la aguja, ya no se mueve tan imprecisa.

También. El tempo, los ritmos de la obra van en tres o cuatro direcciones opuestas, a veces los mismos actores establecen eso. Un actor se mueve en un ritmo y el otro se mueve más rápido, la combinación de tempo-ritmo es diferente, ¿quién lo marca? el encuentro de las dos acciones.

Es como recuperar la dinámica de la vida, de la realidad.

Eso, lograr la vida, la vida es eso, nunca paramos, nunca.



Obra: "La cantante calva" Foto: Sandra Zea

EL PERSONAJE EN EL TEATRO

DANILO TENORIO C.*

El desarrollo de múltiples discursos, lingüística, semiótica, psicoanálisis, antropología, filosofía materialista de la historia... nos inhibe pensar la persona por fuera de una concepción del sujeto como sujeto en proceso y no, sujeto acabado, pleno, inmutable, hipóstasis de una conciencia superior que se objetiva a través de lo fenomenológico, para así, ser percibida por la razón o los sentidos.

El sujeto, pensado desde una perspectiva diferente, se caracteriza cada vez más por su no completud, por la búsqueda angustiada de su identidad, imposible entonces seguir entendiendo los personajes de papel de la literatura dramática (análogos a los sujetos de la vida cotidiana), bajo parámetros del Siglo XIX, puestos en cuestión en el devenir histórico que determina otra construcción y sustentación de la categoría PERSONAJE en el espectáculo teatral.

El recurso a la noción idealista de sujeto y persona ya no tiene validez para el teatrista de un teatro tan

artístico como el de William Shakespeare, pero nuevo, munido de nuevas exigencias y posibilidades.

La batalla contra la vieja noción de personajes se torna dura, larga y paciente. Son muchos los defensores y también beneficiarios de las viejas ideas, porque, por ejemplo, si el (los) sentido(s) de la obra teatral y del personaje Hamlet es algo que preexiste a su representación escénica, si el saber sobre Hamlet ya está dado y fijado para siempre como un carácter, alma o esencia siempre allí, esperando ser leída, (en algunas concepciones ni siquiera para ser representada) esto funciona como un verdadero obstáculo para la producción de sentido(s) actuales, múltiples y originales del lector, del actor y del espectador. Los beneficiarios de las antiguas maneras de ver el teatro restringen, cierran el paso afirmando incluso que la

*Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Actor y exdirector del TEC. Director del Teatro Imaginario de Cali.



representación escénica es la degradación de lo literario. Entonces, al "análisis", no le queda otra vía que ir hacia la supuesta esencia y "descubrir" cómo, la tal esencia permanece allí, sin mácula, imperturbable frente al paso del tiempo, descubriéndose para recibir el aplauso de los depositarios de las mismas ideas sacadas del mismo cajón para la solemne ocasión de reiterar la devoción a las "piedras angulares de la cultura universal".

El PERSONAJE se nos presenta siempre, aunque no lo sepamos, acompañado de las ideologías que sobre él existen; lo importante es perder la inocencia, irrespetar la tradición, huir de lo elemental que siempre aparece en los primeros acercamientos.

Bertolt Brecht en una radicalísima actitud oponía al actor deductivo que va en pos de un modelo de personaje, del estereotipo ya fijado por algún divo o diva y/o por la crítica, el actor inductivo que en su proceso creativo interroga, intuye, problematiza,

propone, prueba, haciendo uso de una agudísima lógica que da al traste con lo ancestralmente aceptado llegando en muchos casos a lo insólito, al extrañamiento y la ruptura coherente; cuidándose de una relación de identificación incondicional con astros y estrellas que han dejado modelos de personajes, a veces excelentes. (Ver escritos sobre teatro de Bertolt Brecht en su capítulo "La construcción del personaje").

Después de Brecht, la semiótica ha planteado la deconstrucción y decodificación del ser y del discurso del personaje, en aras de leer su participación en una "obra abierta, fuente permanente de significación" (Umberto Eco) puesta ante nosotros para sorprendernos con lo insospechado, con aquello que "dice en lo que no dice" (Macheray), y si somos lectores permeables a sus valores, en tenaz lucha contra ella misma y dispuestos a asumir "la muerte", es decir, a transformarnos.

El estudio actual del personaje es deudor de Wladimir Propp quien en su "Morfología del cuento maravilloso", propuso hacer énfasis en LA ACCIÓN, relegando a un segundo plano el quién y el cómo se lleva a cabo. Más adelante, la semiótica insistirá en algo fundamental: la acción implica relación entre sujetos dentro del universo sintáctico-semántico creado por el espectáculo teatral.

A diferencia de la linealidad de la narrativa perceptible a través de la cadena de signos lingüísticos, el espectáculo teatral ofrece al espectador una múltiple, desigual y complicada simultaneidad de lenguajes (luz, escenografía, cromatismo, espacios, objetos escénicos...) en función de significar y comunicar. ¿Qué es aquello que hace no inofensivo y por el contrario, da razón de ser y dinámica a estas presencias? EL PERSONAJE, que incluye aparte del cuerpo humano de quien representa, lenguajes verbales y no verbales en función del otro. De no existir el personaje teatral como punto de anclaje y lugar de obligatoria conexión de diversas estructuras, de apertura y clausura de la historia que acontece por él fundada; la relación entre el sintagma y el paradigma carecería de su eje, del elemento mediador para su juego de definiciones en cuanto la SELECCIÓN y la CONTINUIDAD en los discursos escénicos que los lenguajes producen y combinan en función de la coherencia y verosimilitud en el espectáculo.

El espectáculo es comparable a una gran frase donde el personaje para constituirse sujeto de la acción física y de la enunciación verbal, valga decir, para configurarse sujeto de determinados predicados, "manipula" productivamente, de manera constante los lenguajes escénicos redefiniéndolos a la vez que él como sujeto se produce; todo esto de acuerdo con las leyes artísticas de la estructura de la cual forma parte.

El personaje en el espectáculo teatral, cumple una función estructurante de lo múltiple y lo diverso. Es el punto privilegiado de llegada y partida de toda posibilidad de sentido(s). Hamlet, por ejemplo, es el SUJETO de la acción venganza del padre; acción que crea toda una situación dramática que encuadra a los demás personajes. Así, crea un OBJETO sobre el cual recae o debe recaer la acción venganza. Oponentes a



Obra: "Semimani" Foto: Archivo Bellas Artes

la realización de la acción. AYUDANTES favorecedores a la ejecución de la acción. Una cultura política específica que subyace profundamente en la situación dramática que "obliga" a cumplir la acción de venganza erigiéndose como el DESTINADOR y finalmente, un DESTINATARIO, usufructuador del resultado de la acción

que puede ser el mismo sujeto, Hamlet en este caso. Aquí, estamos trabajando la idea de PERSONAJE desde la posibilidad semiótica que proporciona la matriz actancial formulada por Greimás. (Remitirnos al ensayo de Greimás titulado "Las adquisiciones y los proyectos" que conecta la obra de Propp con la de Levy Strauss y el proyecto semiótico francés; ensayo que recoge la obra "Introducción a la semiótica discursiva")



Este dispositivo como puede apreciarse asigna rasgos distintivos y diferenciales a los agentes de la acción dramática. Si consideramos que cada uno de los personajes ubicados en las seis categorías arriba señaladas, es a su vez ese lugar de cruce, de intersección sintáctica y semántica deducible del conocimiento y

ordenamiento del texto literario teatral o del espectáculo, propondremos entonces el personaje no como un ente portador de una particular psicología, tampoco susceptible de ser considerado a partir de antecedentes extraescénicos ni de consecuentes más allá de su condición de sujeto de la gramática del espectáculo teatral, existente únicamente durante la representación y posteriormente sólo de manera fragmentaria como memoria de la psiquis del espectador.

El personaje teatral remite alusivamente a referentes y contextos humanos necesariamente marcados por la coexistencia de elementos heterogéneos, contradictorios, conflictivos. En este orden de ideas, decimos que para el sentido(s) en el espectáculo teatral el personaje funciona como una oxímora viviente (unión por medio de la metáfora de dos órdenes de realidad diferentes). Por ejemplo, en El Rey Lear de William Shakespeare, Cordelia significa simultáneamente como hija, fecundidad, porvenir, vida y también silencio, lejanía, muerte. En el Señor Puntilla y su chofer Matti, de Bertolt Brecht, la oxímora estaría constituida por el principio de realidad del patrón capitalista (sobriedad de Puntilla) y al mismo tiempo por el principio del placer basado en la práctica de la bondad con sus semejantes (fenomenales borracheras amistosísimas con sus trabajadores). Esta doble condensación metafórica en el mismo personaje y su capacidad de referencia (poder de remitirnos a objetos extraños a sí mismo ubicables en el mundo social), concretamente al Hombre del exterior, invita permanentemente al espectador a la construcción de referentes culturales donde se objetiva lo humano, interrogado, impugnado, paradójicamente exhibido por los personajes del drama, a la luz de la presencia del actor quien con su cuerpo como sede carnal de lo emocional y lo reflexivo, asume su figurabilidad durante la representación.

Para el estudio del personaje en el espectáculo teatral pienso debe también tenerse muy en cuenta

ciertas características del complicado proceso de enunciación verbal. Varias voces confluyen en el "paso a la escena" del texto literario dramático actualizado sobre el escenario por el actor-personaje; como acto de habla escénico, "contaminado" por los múltiples lenguajes ya anotados. Varias voces, la del actor, la del director y la del autor deben llegar a acoplarse para ser dichas, léase actuadas, en forma expresa por el personaje; que así, pierde aún más toda posibilidad de ser entendido como sujeto autónomo, revelándose una vez más como un sujeto-sujetado y circunstancializado.

Igualmente, la recepción de los variados lenguajes que en el espectáculo se suceden por y para los personajes implica un complicado mecanismo: por un lado, el actor-personaje receptor que sirve de partenaire al actor-personaje emisor y por otro, pero simultáneamente, EL PÚBLICO. Dos operaciones regidas por leyes totalmente diferentes pero muy propias a ese sistema de significación y comunicación agenciado por el personaje. Cuando el personaje realiza su discurso escénico se dirige a la vez a su partenaire según el ordenamiento planteado por la ficción y al espectador en la realidad concreta del evento teatral. El personaje no es pues el portapalabra puro del actor, del director; ni del autor; ni el sentido, propiedad privada cuantificada de alguna de estas "voces" allí yacentes. El sentido(s) como propuesta para el espectador se construye en una determinada circunstancia; fluye en una relación difícil y siempre específica entre escena y auditorio. El sentido varía siempre. El espectáculo teatral siempre se reitera.

Creo de importancia ejemplificar algunos aspectos sobre EL PERSONAJE, con el texto de Bertolt Brecht "El Señor Puntilla y su chofer Matti".

Entre una serie de complejas relaciones que con esta obra establecimos, quiero registrar el delicado momento de implementar una metodología que permitiera abordar el estudio del personaje en una pieza teatral de las dimensiones de "El Señor Puntilla y su chofer Matti" donde hubiera sido muy fácil extraviarse sin delimitar aquellos momentos claves, cardinales, iluminadores para una selección de pequeñas estructuras que funcionando como partes, no nos aislaran de la totalidad.

La investigación escogió dos escenas: LA TERCERA: PUNTILLA SE COMPROMETE CON LAS MUCHACHAS MADRUGADORAS Y LA SÉPTIMA: LAS NOVIAS DEL SEÑOR PUNTILLA FORMAN UNA LIGA, escenas que a posteriori, a la luz de la racionalización del proceso y de sus resultados, cobran mucha más importancia que en el momento de las intuiciones y formulación de hipótesis en que fueron seleccionadas como MUY REPRESENTATIVAS, CONDENSADORAS DEL PERSONAJE, DE LA TOTALIDAD, DE LA TEATRALIDAD, DEL GÉNERO COMEDIA como lo prologa Brecht: "Hoy con una comedia voy a divertirlos", etc.

En la escena tercera, Puntilla, el gran latifundista, se nos muestra como adicto al aguardiente. En tremenda borrachera después de llevarse con su Studebaker un poste de energía eléctrica, rápidamente se compromete matrimonialmente con cuatro (4) trabajadoras muchachas del lugar, la contrabandista en alcohol, la telefonista, la farmaceuta y la ordeñadora, con brindis y anillo.

PUNTILLA.— (A EMA LA CONTRABANDISTA) Me he comprometido aquí en forma colectiva mi querida señora, espero no me falte. (A LA CITA EN SU HACIENDA)

En la escena séptima el comportamiento de Puntilla como veremos, cambia radicalmente. Soberbiamente sobrio las echa de su hacienda.



Nos parece la tres y la siete, dos escenas condensadoras y complementarias, cardinales para la estructura y el sentido de la propuesta literaria de Brecht. En ellas el personaje Puntilla ebriedad – bondad – idealidad opuesto a sobriedad – autoridad de patrón capitalista – materialidad nos permite apreciar la oxímora, figura retórica que consiste, repitámoslo, en la coexistencia en el mismo sujeto, de una doble metáfora con marcado carácter oposicional (opuesto). Aún más, en textos literarios, dramáticos y espectáculos en este estilo, los rasgos de este tipo de personaje fuertemente protagónicos, se tornan definitivos para la ubicación de los grandes paradigmas de contraindicaciones binarias yacentes en el universo de ficción.

En la escena siete respecto al espacio de la acción de los personajes se lee: (PATIO EN LA CASA DE PUNTILLA. DOMINGO POR LA MAÑANA. EN EL BALCÓN PUNTILLA MIENTRAS SE AFEITA DISCUTE CON SU HIJA EVA. DESDE LA LEJANÍA, TAÑIDO DE CAMPANAS)

PUNTILLA.– “Te casas con el attaché y ni un palabra más, de lo contrario no te doy ni un penique. Soy responsable de tu futuro”.

Más adelante en la misma escena siete, Puntilla reprocha a su hija el mal estado de su hacienda.– “Falto una tarde y ya está todo patas arriba. ¿Por qué están los caballos en el alfalfar? ¿Por qué el caballero está con la jardinera y por qué la vaca de apenas un año y medio ya está servida y no crecerá más? ¿Por qué la encargada anda partiendo un confite con el aprendiz y claro, no vigila que a la ternera no me la sirva el toro? Si la jardinera no se pasara todo el día tirando con el caballero vendería mucho más de cien kilos de tomates al año... Se acabaron esos amoríos, me salen muy caros y el tuyo también con mi chofer. No permitiré que arruinen mi propiedad”.

Siguiendo la señalización hecha por Brecht en su texto, más adelante encontramos: (PUNTILLA ENTRA EN LA CASA. ANTE EL PORTALÓN DE ENTRADA APARECEN LAS CUATRO PROMETIDAS. INTERCAMBIAN ALGUNAS OPINIONES. SE QUITAN SUS PAÑUELETAS Y SE PONEN CORONAS DE PAJA. ENVÍAN ADELANTE A SANDRA LA TELEFONISTA.) Un poco avanzada la escena entrará Ema la contrabandista y por último Lisu la ordeñadora en compañía de Manda la farmaceuta. Con Matti el chofer del hacendado, redefinen su situación de novias del mismo hombre, el rico señor Puntilla.

LA ORDEÑADORA.– Yo soy Lisu, ese señor está comprometido conmigo de verdad. Puedo probarlo. (SEÑALA A LA TELEFONISTA), y ella puede probarlo, es su prometida también.

EMA LA CONTRABANDISTA Y LA TELEFONISTA (EN DUO).- Podemos probarlo. Somos sus legítimas novias.

MATTI.- Me alegro que puedan probarlo. Voy a serles franco: si una solamente fuera la prometida el caso no me interesaría, pero la voz del pueblo yo la reconozco en cualquier parte. Propongo fundar con ustedes la Liga de novias del Señor Puntilla...

Posteriormente otras acotaciones de interés, posteriores reflexiones sobre el personaje (FINA LA CRIADA ENTRA A LA CASA UN BARRIL DE MANTECA. EL CABALLERIZO Y LA COCINERA TRAEN UN CERDO CARNEADO). Hacia el final, (PUNTILLA VUELVE A APARECER EN EL BALCÓN, DESDE ALLÍ ESCUCHA Y OBSERVA HOSCAMENTE LOS ADELANTOS DE LA LIGA DE NOVIAS).

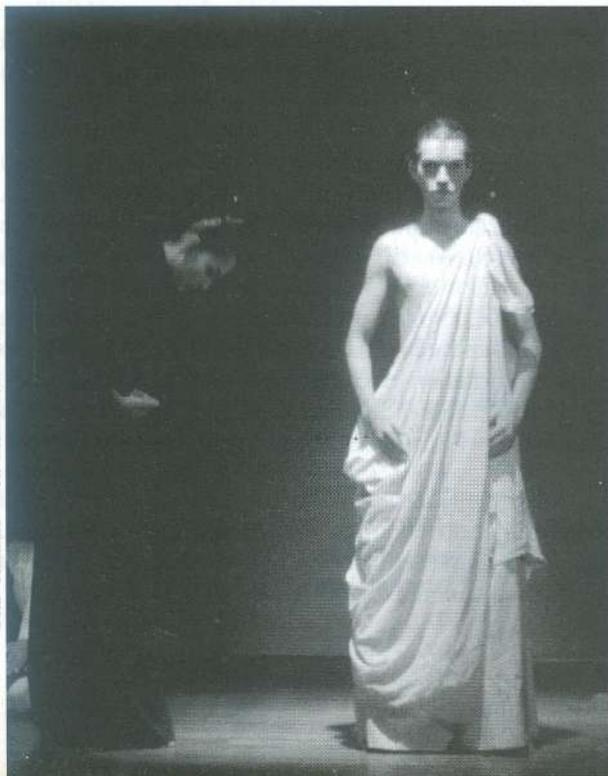
PUNTILLA.- ¿Quién es esa gente?

LA TELEFONISTA.- Sus novias Señor Puntilla; ¿no las conoce?

PUNTILLA.- ¿Yo? No conozco a ninguna de ustedes.

En el taller de investigación sobre EL PERSONAJE, la improvisación escénica fue una fase muy reveladora para la “comprensión” del personaje como un eje semiótico que articula los distintos lenguajes escénicos. En la escena siete, se llegó a crear un único espacio: un salón inmenso, brillante y atiborrado, como para la boda de Eva Puntilla pues no de otra boda se trataba, repleto de sillas, regalos, viandas y bebidas, adornos, etc. allí, en ese espacio de ricas connotaciones: Abundancia, consumo, poder social, “mil” criados de ambos sexos como hormigas procuraban en tiempo récord dejar todo listo para la ceremonia añadiendo, si así puede decirse, nuevas connotaciones: Trabajo, coordinación, eficiencia, quehacer escénico muy concreto que llamaba poderosamente la atención, creaba un importantísimo foco visual de objetos y servidumbre como mecanismo de finísimo reloj.

La improvisación además creó y dinamizó curiosas relaciones ausentes en el texto de Brecht. Contémoslo: La llegada y pretensiones de las cuatro novias populares desencadenó inicialmente extrañeza y luego una batalla campal sui generis. La servidumbre de Puntilla había preparado hasta el último detalle la fiesta de matrimonio de la señora Eva Puntilla y no de la contrabandista, la telefonista, la farmacéuta y la ordeñadora. Su intromisión y adueñamiento del espacio ceremonial fue visto como un asalto al orden, a la belleza conseguida con el sudor de la frente, a la estabilidad laboral ... Ante semejante insolidaridad que no lograba hacerlas entender y regresar a su pueblito, siguieron colectivos tirones de pelo, arañazos, objetos voladores aunque con sumo cuidado de no ir a tirarse la fiesta de la hija del patrón, carterazos, coronas por el suelo...



Obrat. "Seminario" Foto: Archivo Bellas Artes

Por fin, Matti reorganiza al pueblo enardecido, da la idea de la Liga de novias del señor Puntilla teatralizando dentro del teatro la participación de las novias ligadas.

MATTI.— No han hecho mal en venir. Trataré de introducirlas en el momento más oportuno para un recibimiento digno de las novias de mi señor... Es una reivindicación muy justa que quizá logre la Liga. Ustedes se han hecho ilusiones y han invertido para venir.

EMA LA CONTRABANDISTA.— Le parece que en el almuerzo podré desabrocharme esta falda, me queda estrecha.

MATTI.— ¿Saben qué clase de almuerzo será? Se codearán con el Juez de la Corte Suprema de Justicia. Escuchen lo que voy a decirles: (CLAVA LA ESCOBA EN EL SUELO Y LE HABLA) Excelencia, aquí se encuentran cuatro humildes mujeres que temen por sus derechos. Empezaron un largo viaje para visitar a su novio porque una madrugada hace diez días llegó a su pueblo en su Studebaker, muy bien alimentado, cambió anillos y se comprometió con ellas. Cumpla su deber y de él veredicto. Si las deja sin protección a lo mejor algún día desaparece la Corte Suprema de Justicia.

LA TELEFONISTA.— Bravo!!!

A esta altura de los acontecimientos de la fábula, la improvisación escénica proponía a la servidumbre, a las novias y a Matti fraternizando en tremenda “fiesta” no oficial. Llega entonces Puntilla para poner las cosas en su sitio. Por encima de la Liga despacha como ya leímos, a las novias intrusas.

La exploración del espacio de acción de los personajes llegó a concretar, como ya se dijo, un inmenso y lujoso salón, lugar de trabajo y ceremonial pero a la vez, funcionando como lugar de “ajuste de cuentas” previo a la boda. Allí, el patrón Puntilla reconviene a su hija por su

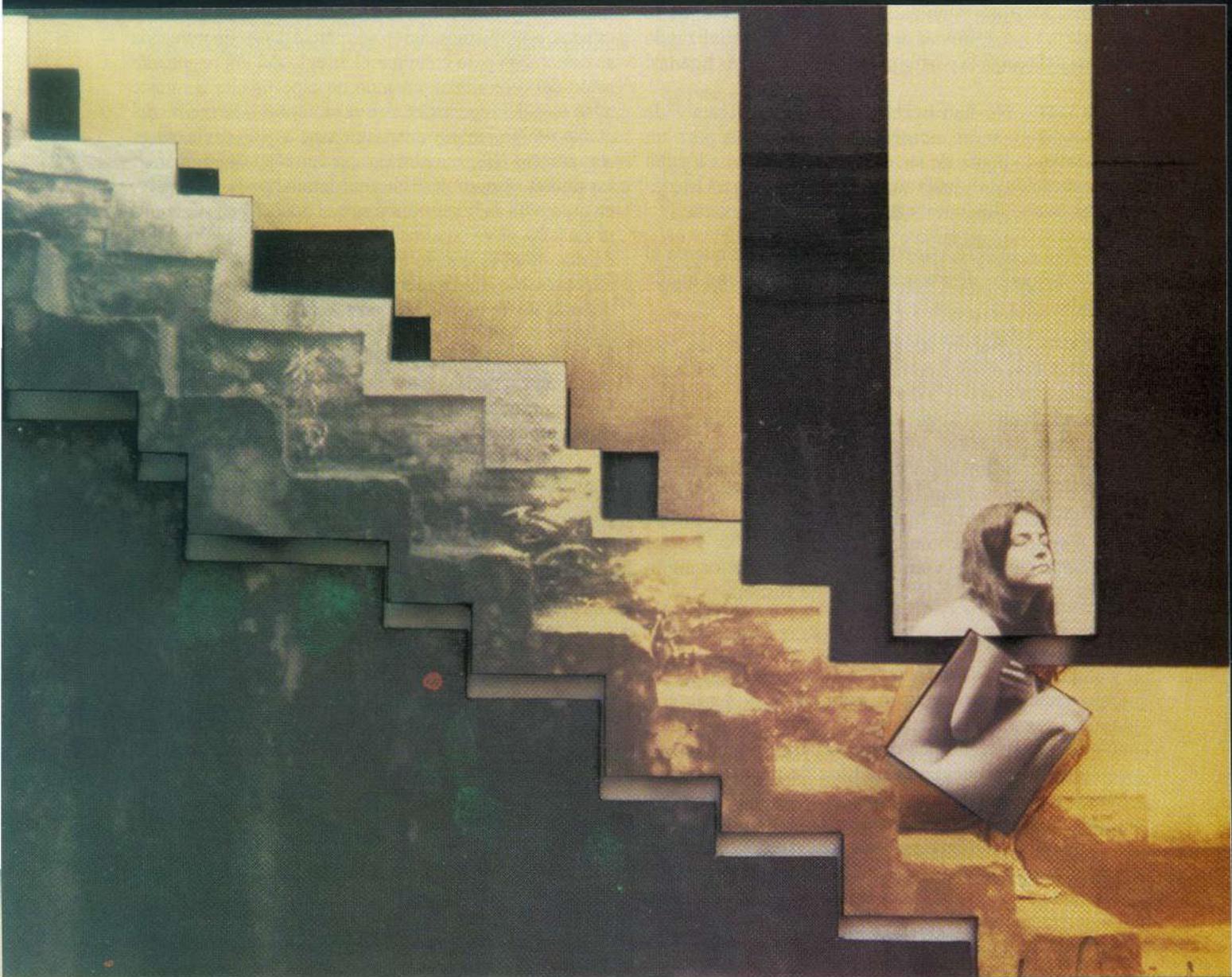
falta de responsabilidad, la irresponsabilidad de peones y criados, esos mismos que en admirable danza sincronizada se esmeraban para culminar el arreglo del impresionante salón del ceremonial, creando un espectacular contraste a los ojos del espectador. A Eva en últimas, en medio del atafago de sirvientes y criadas su papá, a nalgadas la obliga a asumir sus obligaciones: casarse con el attaché y guardar los límites respecto a su chofer Matti Altonen. Todo esto, en presencia de la servidumbre que ocupada en sus tareas ni escucha ni ve otra cosa, haciendo tangible la realidad de dos mundos que se tocan pero que deben mantener muy presentes sus fronteras. Solamente él puede violarlas durante sus fenomenales borracheras.

Igualmente, como es fácil deducir, el salón además, funciona como el teatro de Matti donde proyecta la Liga de novias del señor Puntilla, de muy corta vida, ilusoria por cierto. Es también un espacio de “fiesta” de criados, cosa absolutamente inventada por los actores en este Estudio sobre el personaje.

Del salón de ceremonias y sus personajes que con sus acciones llegaron a semantizarlo como lugar de trabajo, transgresión, fiesta; surgen nuevos paradigmas oposicionales: Fiesta de señores / fiesta de criados, boda por conveniencia / ruptura de promesas matrimoniales de borracho, autoridad del patrón / liga de mujeres ofendidas, amor entre criados / amor entre señores, civilización / barbarie (batalla campal).

Es así, dentro del tejido de los lenguajes constitutivos del Teatro como los sujetos de la acción dramática logran ser contruidos escénicamente por el actor, como personajes, soportes de una estructura poética plena de sentidos.

El claro, que el presente taller de investigación no se ocupó en ningún momento de la problemática del personaje inscrito en la estética de la postmodernidad.



Juan Diego Monsalve. De la serie *Estructurhadas*. Blanco y negro y yuxtaposición-instalación. 19 x 14 cm. 2002.

Cámara adentro o el cuerpo [ab]negado de la imagen

Alberto Ayala M.

(Texto motivado por la serie *estructurhadas* cuando aún estaba en proceso)

Ni toda la historia ni siglos de ciencia han sido suficientes para esclarecerlo, el mito no sólo vive de lo que contando oculta, sino también de las transformaciones que sufre en el laberinto que a través del tiempo ha recorrido para permanecer renovado, vigente. Enigmático acontecimiento, fenómeno que tratamos de comprender acudiendo tanto al conocimiento estructurado por la razón, como al mágico poder que a dioses y hadas ampliamente otorgamos.

Podríamos decir que su comprensión está *estructur-hada* a partir de una dialéctica que impone la tensión entre *thanatos* y *eros*. Es decir, del esfuerzo que analiza y ordena taxonómicamente, *versus* esa fuerza que se niega a ser *obturada*: la fuerza del deseo. Entrambos componen una imagen siempre transformada por un incesante movimiento que oscila entre exposición y negación. ¿Cómo asir, pues, esa imagen? ¿Y cómo *capturar* la vida con aquello que al instante de emerger ya es pasado, 'muerte': la fotografía?

Esa es, a mi modo de ver, la apuesta de **Juan Diego Monsalve** con su obra "Estructurhadas". En ella, como en el mito de *Narciso*, Monsalve se asoma a sí mismo en una operación de reflexión, especular. Pero no son las límpidas aguas de un estanque las que le devuelven la imagen; esta vez, su visión se

hunde en el laberinto de las lentes de la cámara y en el proceso fotográfico. Hurgando cámara adentro le es posible hacer un "análisis" que lo lleva a des[a]nudar la técnica y a encontrar una forma de dialogar con esta suerte de *hada* que rige hoy tantos des[a]tinos.

Pero igualmente es necesaria la síntesis y esta llega a través de otra técnica: el montaje y la recitación. Fragmentando positivos y negativos, Monsalve reestructura tridimensionalmente la imagen, en una construcción que concita los subproductos del proceso fotográfico; haciéndonos ver/pensar en los exteriores/interiores de sus *hadas*, como si de imágenes radiográficas se tratara. Artificio que posibilita, por sus delicadas suturas, transitar sin accidentes del adentro al afuera de los cuerpos y los espacios, a la manera de los trabajos de M. C. Escher o como si se viajara por la famosa cinta de Moebius.

El juego termina, o tal vez empieza, al obtener mediante una nueva fotografía la imagen final; esa que el espectador recompondrá gracias a los hiatos, al vacío creado por el artista. La imagen que en primera instancia le ofrecía la fotografía, esa hada-mujer entera y desnuda que aparecía ante sus ojos y que aún le parecía *velada*, ahora ha sido 'violada', mutilada. Monsalve ha *rompido* el velo. Acaso, por la intuición de que a través de lo faltante sea posible rehacer el todo. Poética, trágicamente.

Todo un duelo. En el más amplio sentido.

Y no obstante, todo un placer para ese sentido con el que nos es posible mirar.

Juan Diego Monsalve, docente de la Facultad de Artes Visuales de Bellas Artes, obtuvo el 5º puesto en la Tercera Bienal de Arte Contemporáneo de Florencia (Italia-2003), con una obra de su serie *Estructurhadas*.

CHARLESTON

EL

ANDARIEGO

*Recreación libre del cuento de
José Félix Fuenmayor "La muerte en la calle"*

FERNANDO VIDAL M.*

Personaje:

Charleston

Voz en off:

Muchachos

Tío

Madre

Peatones

ESCENA O

CHARLESTON CAMINA RAUDO HACIA LA CUEVA, A PASO FIRME Y ESCURRIDIZO SORTEA LAS PEDRADAS Y LOS INSULTOS, COMO SI SIEMPRE LLEVARA UN POCO DE PRISA.

¡Ja! Creen que les voy a caer en la trampa... pero no señor... ¿Qué piensan? ...que les voy a entrar en el jueguito... yo les pongo la contra, un tacho remacho y me les salgo por el hueco, me les vuelvo de vidrio, invisible, antes que me descalabren otra vez... (SE TOCA LA CICATRIZ).

Como si mi nombre fuera un apodo... (PAUSA PARA RESPIRAR EL AGITE).

Por eso es que les da la rabia... ¿Quién dijo que uno no se puede llamar como le de la gana?... además a la que le dio la gana fue a mi mamá y ella sí que tenía todo el derecho ... (CONDOLIDO) Para eso me parió... (MIENTRAS HUYE, SE TRASLADA AL PATIO DE TIERRA DE SU

*Dramaturgo y director de teatro. Obras: «Nocturno para Laura F», «Un cuarto para las cuatro», «Momo» recreación libre para teatro, «Añoranza del ausente», «Instantes de desamor», «Subterráneos», «No tienes que hablar con nadie» (coautor con Carlos Enrique Lozano), entre otras.

CASA, A RECUERDOS REMOTOS EN SU INFANCIA). Es, se puede decir, de lo primero que me acuerdo. (PAUSA) Ella restregando esos alterones de ropas que le traían en talegos, con la radio a todo volumen y ensopada de pies a cabeza... yo me quedo mirándola y mirándola hasta que siento que estamos cabalgando en el monte abierto y una catarata de agua nos inunda... ese día me animé a preguntarle: mamá, ¿cómo me llamo yo?... Ella casi no me oía por la escandalera del aguandal y la radio... yo hablaba a media lengua todavía y entonces hice un esfuerzo sobrehumano y le volví a decir, ¿mamá,... óigame mamá... cómo es que yo me llamo, que usted nunca me llama por mi nombre? ...EN LA RADIO SONABA UN TEMA ANTIGUO, UN CHARLESTON... ella suspendió el oficio, con los ojos encharcados, que era lo único seco que le quedaba y habló: mire hijo, usted se llama Charles,...se llama Charles Ton, ese es su nombre de ahora en adelante, ¿le gusta? EL SE ASOMBRA ¿No sería mejor Eudigio?... Como mi tío ELLA SIN ESCUCHARLO Mire que si es de buenas, hasta disco tiene. SE ESCUCHAN PASOS DE TUMULTO DE GENTES... Carajo, ya vienen esos muchachos con su alboroto, los que se pisan... CRUZA CALLES, ATRAVIESA LABERINTOS OSCUROS ... no puedo darles papaya, además, me distraen ... y yo estoy muy ocupado caminando y caminando SIENTE PASOS A SUS ESPALDAS mi tiempo no es para esquivar sus pedradas y sus insultos. Si no les gusto es problema de ellos. LO ASEDIAN PASOS QUE LO PERSIGUEN, ÉL HUYE ESPANTADO... UN PERRO AULLA LARGO Y LASTIMERO... ese perro me viene persiguiendo como hace cuatro o cinco o siete cuerdas abajo... y no es que me haya ladrado para mejor decir, ni que me quiera morder, no, eso no es... SE QUEDA MIRÁNDOLO FIJAMENTE A LOS OJOS, QUERIENDO DESCIFRAR ALGO.

¡Chis! ¡chite!... no me persiga... yo no lo conozco, siga su camino como todos los días cuando no es hoy. EL ANIMAL GIRA SU ATENCIÓN PARA ARRIBA, SE ECHA PARA ATRÁS SIN DARSE VUELTA... CHARLESTON SE SIENTA EN UN SARDINEL SIN ENTENDER POR QUÉ.

ESCENA 1

SIENTE CÓMO SE VA DESFORZANDO... LA MUSCULATURA SE LE DESINFLA... (PAUSA) ... UNA CORRIENTE SOFOCANTE LE PROVOCA SED INSACIABLE, LAS FRONTERAS DE LO LEJANO DESAPARECEN. REDUCE SU CAMPO VISUAL AL PERRO QUE LO SIGUE OBSERVANDO... SACADA DE LA MOCHILA EL BOTELLÓN DE AGUA, BEBE. (INTENTA LEVANTARSE Y SÓLO LOGRA SOLIVIARSE) (AL PERRO) Usted sí que es terco... a donde voy no caben ni un perro ni la recua de pulgas y garrapatas que carga ... venga lo invito a unos tragos ... esta es requete pura agüita del propio nacimiento ... la recojo yo mismo allá lejos,
no es sino meterse por entre los rastros a la vuelta de la cueva... (PAUSA)
... ¿Lejos?... ¡Caramba! ... mi casa lejos ¿que tal? ... por primera vez pienso que mi casa está lejos. Será ¿"lejos"?...Sí...Es "lejos"... esa palabreja ya la tenía olvidada...(PAUSA) ...

Y yo sentado aquí, como engranado, justo cuando iba para la casa a descansar... (ARREMETE HACIA LA CALLE A REANUDAR EL CAMINO PERO SU CUERPO NO LE RESPONDE). No soy capaz de dar ni un paso más, y eso no puede ser, si mis piernas, bien flacas las pobres, nunca se han cansado de caminar... Será cuestión pasajera... (A LAS PIERNAS). No se preocupen, muchachas, ahora nos recobramos y echamos para la casa... (SE ACOMODA PARA DESCANSAR).

ESCENA 2

MÁS CALMADO, REBUJA ENTRE SU MOCHILA HASTA ENCONTRAR UN MUÑECO BASTANTE USADO CON LA FIGURA DE UN VIEJO LOBO DE MAR... Bueno, yo digo "casa", pero no es más que una cuevita a la salida de la ciudad, casi en el puro monte, allá donde la gente no va porque asustan... (LE HABLA) Usted no me lo va a creer, pero desde la casa, cuando clarea en luna grande, los sueños salen calladitos, se mueven por todas partes, para repartirse entre la gente dormida, y allí se pueden ver de toda clase y color, ... y si no hay luna, entonces es un secreto, como una brisita de palabras que refresca cualquier mal de la persona... Esas son las noches en que me gusta poner nombres, esos nombres no me fallan, y no me pregunte por qué, por más vueltas que se le da no aparece la respuesta. En una noche de esas se me ocurrió la palabra para no estar pidiéndoles ...cuando se les pide amarran el bolsillo por físico reflejo y se riegan en lamentos como si fueran la miseria en pasta...pero yo me les arrimo diciéndoles: ¡Qué tal, caballero!...esa es la palabra que abre puertas y cerrojos... (PAUSA) y eso sí, nada de cansonería, ni de andar arrimándoseles a los benefactores cada vez que se aparecen, que no me cojan miedo, yo busco a uno o dos o tres de ellos cada día y a los otros los voy dejando descansar y así, cuando me encuentro uno que no está en turno lo saludo como si nada, también le digo ¡Qué tal, caballero!, porque para qué estar uno ahorrando saludo si para eso son, para saludar. Entonces yo los saludo y sigo de largo, para que ellos se despreocupen. (PAUSA) Yo les marco la distancia y cuando a alguno le toca el turno, entonces me le arrimo de rechaflán y le suelto la fórmula:

¡Qué tal, caballero! échese ahí tres o cinco o siete o diez ... con tres tengo para el tinto, con cinco para el pan, con siete para echarle leche y así aumentar el café con agua de mi botellón, y si son diez añado una arepita de masa dulce... tres es malo y diez es completo, y uno o dos no sé, porque nunca me ha pasado...(TIEMPO) ... Usted sabe que a mí me favorecen. (ENCIENDE UN TABACO QUE VA POR LA MITAD, LO FUMA Y SE LO ENTREGA AL VIEJO LOBO DE MAR QUE LO ESCUCHA ATENTO) A veces me llegan hasta más de los diez y entonces sí que hay para el almuerzo y hasta para la comida. (PAUSA) Noté que la plata me alborotaba la pensadera de las ganas, y eso me estorbaba para caminar. (EL VIEJO LOBO CON SU MIRAR INCONMOVIBLE LO INTERROGA) ... ¡Ah! ¿No me cree?... (DESPARRAMA LO QUE CARGA EN LA MOCHILA PARA VOLTEARLA Y MOSTRARLE EL FONDO) Una vez tuve un problema de mucha plata.

ESCENA 3

SON LAS ALTAS HORAS DE UNA NOCHE CÁLIDA... ANDA TRAS LA PISTA DE UN CABALLERAZO AL QUE VA A BUSCAR EN SU CASA... LAS TRIPAS LE ESTÁN CHIFLANDO SOLAS.

Lo peligroso es cuando se junta la tripamenta con el espinazo y se ven llamitas titilando alrededor... mientras no me falte el agua, aguantamos... pero no me queda de otra... arrimémosle a la francachela del caballero... (TIEMPO)

Oiga como se ríen las muchachas, es como para enloquecer a cualquiera... (SE ECHA UNA MANOTADA DE AGUA EN LA CARA Y SE ESPONJA COMO UN BIMBO) No es que no me gusten sino que ninguna me sigue el paso...una sola... Soledad... (GRITA AL SEGUNDO PISO PARA LLAMAR LA ATENCION DE LA FIESTA)...¡Oiga, caballero!, ...¿Qué tal?...échese ahí tres, o cinco, o siete o diez.. (MIENTRAS HABLA, VE LAS BANDEJAS DE POLLO, LAS PAPAS COCIDAS CON AJÍ, LA MESA REPLETA DE VIANDAS) ...ahí fue cuando se asomó el otro caballero por la ventana de la esquina para preguntarme qué era lo que había dicho... y a quién le han preguntado, que lo que más me gusta es hablar de las cosas mías y me suelto a responderle con pelos y señales... y eso a pesar de estar con una tortícolis de tanta miradera para arriba...había que aprovechar que alguien se interesaba en mis asuntos.. de modo que hablé y hablé y... de golpe ese caballero extendió delante de mis ojos un billete recién sacadito del banco y lo soltó ventana abajo... ya no hay de esos, caballero, es de quinientos...porque uno no sabe, que en la borrachera se les confundan los números y después quede uno con culebras toreadas sin ton ni son...Los de la fiesta se asomaron para animarme... yo no tuve de otra, lo cogí y me despedí... (HACE ADEMANES AMPLIOS SIN DARLES LA ESPALDA HASTA TROPEZAR Y CAER... RETUMBAN LAS RISOTADAS).

Y...ahora, ¿qué hago con toda esta plata?... se me aflojan las corvas y me da una cagalera... estuve hasta el amanecer sentado entre el rastrojo... como pude acerqué dos pedrancones para descansar mientras pujaba... y eso que no me alcancé a tomar sino el tinto del desayuno... (PAUSA)... Así fue como me la pasé dos o tres o cuatro o cinco días, a punta de agua y frutas que recogía... y dele que dele al asunto del billete hasta que me llegó la onda y era clarísimo, mejor dicho, no había nada que hacer... entonces lo hice: envolví el billete en un papelito y lo amarré al fondo de la mochila. (VOLTEA LA MOCHILA DE NUEVO Y GUARDA ALGUNOS OBJETOS PARA TAPAR EL BILLETE) Así cuando me llegue el turno y me muera, el que me encuentre, si se detiene a recogerme va a recibir un regalo, porque de alguna manera lo descubre, yo no entiendo bien cómo es que funciona, pero te lo aseguro que es como si le guiaran a uno la mano para ponérsela sobre el billete, esas son cosas que pasan a cada rato como los cocuyos en la oscuridad renegrida.

ESCENA 4

CHARLESTON RECORRE CON LA MIRADA SU ALREDEDOR Y AUN LO MÁS CERCANO SE DISTANCIA. Tu debes saber lo que me está pasando...(TIEMPO) ... Me está pasando algo malo ... (PAUSA) ... ¿malo? ... raro... raro sentarme aquí, a esperar que... si yo sigo de largo, siempre echando para donde marque la nariz... en viaje liso.

LLEGAR A LA MOCHILA SE LE TORNA ETERNO.

Tal vez coja este alojamiento por hoy, por hoy no más... mientras recupero las fuerzas... INTENTA COGER LA MOCHILA Y CON ESFUERZO LO CONSIGUE... SACA UNOS PERIÓDICOS... Caramba, carambola... ¡qué problema tan verraco!... y ahora qué hago...esto no puede ser... y yo sin fuerzas para devolverme por el que me falta...dos arriba y dos abajo, eso ya está probado, hasta para dormir a la intemperie, a plenos baños de luna y orín de chandes...con dos periódicos para el colchón se aísla la heladez del suelo, aunque sea de tierra pelada como en la cueva y dos para arroparme, eso es lo propio... pero con tres estoy jodido...si pongo uno arriba me congelo y si lo pongo abajo se cuele la humedad hasta las coyunturas...algo me pasa...

...¿cómo me saco esta preocupación de encima?...EXTIENDE LOS TRES PERIÓDICOS SOBRE EL PISO... SE SIENTA EN ELLOS... ¡ojalá se me ilumine la entendedera!...DESARMADO Y DESGONZADO... Hace tiempos tuve una manta de verdad... fue como un milagro, se me apareció de un momento a otro.

ESCENA 5

UN ÚLTIMO PÁJARO PERDIDO GRAZNA ENTRE LOS NUBARRONES Y LOS RELÁMPAGOS LO SILUETEAN EN EL FIRMAMENTO. UNA FURIOSA CANCIÓN ENTONAN LOS VIENTOS ENCONTRADOS. CHARLESTON TIENE EMBOLATADA LA DORMIDA.

VOZ EN OFF: Llévese esto y bótelo.

CHARLESTON: (VE AL HOMBRE CON UNA MANTA EN LA MANO) ¡Qué tal caballero!...échela para acá si es que va a botarla...(EL HOMBRE SE LA DA... SE CUELGA LA MANTA DE MANO A MANO POR LA ESPALDA COMO UN PAR DE ALAS PARA ENFRENTAR LAS CORRIENTES DE AIRE. POR LAS QUE SE DEJA IR)... a mí no me vienen a decir que esto no es un milagro, entonces qué más quieren... yo sí decía que algo me empujaba a esa calle, (LA EUFORIA LO ARREMETE) para qué, estos días he estado de buenas... primero lo del hoyo ...desde que lo vi lo medí con el ojo y estaba preciso, de largo, de ancho y sequito como esperándome... me animé a hablarles a las gentes de esa casa y les expliqué que siempre llegaba a acostarme cuando ellos estuvieran durmiendo y salía antes que se levantaran... (PAUSA) ... Cuando me le metí la primera vez, por más que me arropara arremetió una oleada de frío de tierra...pensé, no va a dejarme

pegar el ojo... al rato ya estaba en calorcito... (TIEMPO) ... La noche menos pensada me cayó un aguacero, pero ya era de madrugada y salté como un resorte y me sequé con la brisa, caminando fuera del alcance del agua... ese fue el día que me topé con la lámina de zinc, estaba como a seis o siete pasos del hueco y esa misma noche, sin pedir más permisos la fui bajando para taparme de la emparamada ...la idea me vino de la lluvia... y si es malo ya me lo perdonaron porque justo al otro día de lo del zinc me mandan la manta.

ESCENA 6

ES VIERNES. HAY MOVIMIENTOS DE RUMBA... CHARLESTON DEPARTE CON UNOS CABALLERAZOS EUFÓRICOS EN UN BAR. LA EBRIEDAD COLECTIVA SE LE CONTAGIA. EN FIN, DESATA LA LENGUA ESTIMULADO POR LOS BUENOS TIEMPOS QUE ATRAVIESA, EN MEDIO DE LA ACALORADA CONVERSA RECIBE POR FIN UN AGUARDIENTE O QUIZÁS ALGUNOS MÁS. AL SALIR A LA CALLE OSCILA COMO UN PÉNDULO. LAS LUCES GIRAN VERTIGINOSAS A SU ALREDEDOR.... SE TOCA LA PUNTA DE LA NARIZ PARA ESTAR SEGURO QUE VA HACIA ADELANTE... UN PERRO VAGABUNDO ALZA LA PATA Y SE LE MEA EN LA BOTA DEL PANTALÓN ... UN MUCHACHO QUE LO VE ATRAVESAR PEATONAL LE GRITA:

VOZ EN OFF MUCHACHO: Charlestonto está borracho... Charlestone es un güevón... le van a hacer vacamuerta... Charlestonecito el mariquita ...de hoy no pasás... lo vamos a pasar al papayo... Charlestonto es Charleston.

CHARLESTON AFANA EL PASO, COMO SI NO HUBIERA OÍDO NADA.

(HABLANDO CON ÉL MISMO EN LA ATROPELLADA MARCHA). Por qué está solo, ¡cobarde! ¡miedoso!... juntos son un peligro, pierden el miedo y ahí sí quién se los aguanta... (TIEMPO) ... esos caballeros querían encaramarme al carro para que los acompañara donde las viejas y dizque después me dejaban en la casa... (PAUSA) ... el misterio de la mujer ... hace rato averigüé y me puse a fijarme en ellas y el misterio dándome vueltas por la cabeza y a veces comenzaba a regármeme por todo el cuerpo... donde van los caballeros todas las mujeres están veringas, en política de arriba a abajo...! uff ¡... después es de lo más doloroso para arrancárselo de encima y no lo deja a uno caminar tranquilo, sino hágale a la distracción que queda uno al punto de darse contra los postes o de que lo atropelle un carro... me pasaba que veía un bulto contonearse y por el movimiento era como mi mamá y entonces aceleré para verle la cara y se fue el parecido y así con una y con la otra por aquí y por allá y ahí fue cuando me volvieron los tironcitos y cuando me pillé que era el misterio de la mujer el que me ponía los parecidos como trampas para ver en cual caía... yo caí una vez, pero era un peligro para andar la calle y yo no tengo tiempo para estarme deteniendo en casas de gentes que tienen sus gentes que no son mías.

SIGILOSAMENTE LLEGA AL HUECO, RECOGE, INTENTANDO NO HACER RUIDO, LA LÁMINA DE ZINC Y LA MANTA QUE DEJA GUARDADA DEBAJO... ORGANIZA EL ESPACIO PARA AMANECER. SE ACUESTA Y PERCIBE UN NAUSEABUNDO OLOR A MIERDA HUMANA ... (PAUSA) ... PRIMERO ES SÓLO EL MOVIMIENTO DE LA CARA TRATANDO DE UBICAR SU ORIGEN, LUEGO PALPA CON SUS MANOS POR EL HUECO HASTA DESCUBRIR QUE LA MANTA ESTA UNTADA DE PORQUERÍA. SALE DEL HOYO DE UN SALTO Y SE RESTREGA REVOLCÁNDOSE EN LA TIERRA PARA LIMPIÁRSELA SIN TENER QUE TOCARSE.

Qué asco... porquería de humano... eso fueron los muchachos, por qué hacen esto... si yo no les he hecho nada a ellos... está visto que lo bueno pasa volando... (PAUSA) ... ¿Me llevo la manta? ..puedo llevármela y lavarla... (REACCIONA CONTRA ÉL MISMO) ... Qué te pasa... cómo se te ocurre, se te está pegando la pendejada, nada... RECOGE LA LÁMINA DE ZINC Y LA COLOCA EN SU PUESTO, ENSARTA LA MANTA EN UN PALO Y LA ARRASTRA HASTA UN RINCÓN SALE A CAMINAR HASTA LAS AFUERAS DE LA CIUDAD.

Ese fue el día que encontré la cueva, desde que la vi me di cuenta que era para mí...me agaché para entrar por entre el rastroyal, di media vuelta por detrás de la calle y ahí estaba...de una me acosté y cuando ya no estaba despierto pero tampoco me había dormido me dieron la idea de los periódicos y yo me ayudé pensando, que sean cuatro, dos en el suelo y dos como sábana, porque desde ese día descarté lo de tener mantas dejadas por ahí.

ESCENA 7

SE VA DESMADEJANDO ENTRE LOS PERIÓDICOS SIN NINGÚN CUIDADO... (TIEMPO)... (SUEÑA EN VOZ ALTA) No, con los perros no pasa nada, todo va, ellos se acercan... me miran como si fuera un globo elevándose por los aires... normal... (SONRÍE) ... no, tampoco es que me guste andar con un rebaño de perros hambrientos y con sus chácaras de sarna... SE SOBRESALTA POR LAS PIEDRAS QUE VIENEN LANZADAS DE TODOS LOS LADOS ALLA DENTRO DEL IMAGINARIO SOÑADOR ...¡No!...Uff... ¡Ay!...¡No se burlen!... ESCUCHA CARCAJADAS BURLETERAS QUE LO DESPIERTAN SOBRESALTADO

No he conocido ni muchacho bueno ni perro malo... eso no quiere decir que no los hayan hecho de toda clase... (EL PERRO YA NO LO MIRA DE FRENTE, MIRA A UN LUGAR PERDIDO EN EL HORIZONTE) A mí los perros se me acercan para buscar compañía, que es lo que les puedo dar, caminamos un rato sin frenar el paso, ellos se van amoldando a la marca del ritmo, batiendo su esperanza con la cola, hasta que les doy la última mirada y les muevo la cabeza pensando: no puedo vivir contigo caballerazo perro... y no es sino hacerlo para verlos cómo se frenan en seco, y con pasito más brincado y también más triste, se van alejando...no sé para donde, porque no los volteo a ver más para que no se arrepientan y

se me peguen del todo... (RECOBRA LA CONCIENCIA DEL LUGAR DONDE SE ENCUENTRA RETENIDO)
¿Qué tripa se le torció a este perro lanetas que no se me despega? (PAUSA) Tengo que averiguarlo... porque a mí se me da bien lo de pintar con las palabras, ...bueno, si me preguntan cómo es una persona no sé contestar bien contestado que es como a mí me gusta responder... pero a mí pregúnteme por un perro y ya estoy dando con las palabras que lo pintan mejor que un retrato...(PAUSA)...no entiendo qué pasa hoy con este, ¿por qué me mirará así?...(ENTRA EN UN ESPACIO DESCONOCIDO AUNQUE SEA EL MISMO POR EL QUE HA TRANSITADO TANTAS VECES, LA PERCEPCIÓN MÁS AMPLIA LO ASUSTA SIN SABER QUÉ LE SUCEDE) ¿Por qué tengo que andarme asustando?...parezco bobo... aquí llevo mis diez para mañana... el botellón todavía alcanza...mañana lo lleno otra vez y listo...(PAUSA)... si mi mamá me viera desde la otra vida estaría contenta de que a su hijo no le falte nada...(TIEMPO)... Nunca he sabido quién fue mi papá... como no me lo dijeron pensé que no debía saberlo...¿quién habrá sido?...(AL VIEJO LOBO DE MAR QUE ESTA TIRADO EN EL ANDÉN) ¡Lástima que seas mudo! ...a los tíos se los llevan los barcos, se los traga el mar, ¿y a los papás?...

ESCENA 8

EL NIÑO CHARLES CORRETEA POR EL PATIO DE TIERRA EMPUJANDO UNA RUEDA ENGARZADA A UN GANCHO DE COLGAR ROPA... SE ATRAVIESA POR ENCIMA DE UNAS SÁBANAS CAÍDAS EN EL SUELO, LAS RECOGE Y SE LAS PASA A SU MADRE. Si quiere le ayudo en algo... ella me las arrebató de la mano, no estaba brava pero no le gustaba que yo me metiera en sus cosas...tú no sabes de eso, ¡uchi! a jugar se dijo...y yo me ponía a jugar por todo ese patio que era más bien como chiquito pero yo me lo correteaba de punta a punta y saltaba un palo que amarraba de donde se pudiera y también jugábamos con los muñecos de trapo que hacíamos de los retazos de lo que ya no se usa... y no es que siempre tuviera ganas de jugar, esos días jugaba para que ella me viera, esa era mi ayuda, porque a ella le gustaba mucho verme jugando... (SE SIENTA EN EL SUELO RODEADO DE LOS MUÑECOS DE TRAPO ... APARECE UN SEÑOR QUE ÉL NO HABIA VISTO ANTES,...CHARLESTON LO MIRA DESDE EL SUELO, SORPRENDIDO) él era muy ancho y por detrás parecía como si no tuviera cabeza o como si su cabeza no fuera una cabeza...mi mamá vino con él a donde yo estaba y me dijo: Este es tu tío... y ese mismo día mi tío se quedó viviendo con nosotros...y ahí si fue que a mi mamá se le aumentó el trabajo y todo era cocinar, y todo era lavar, y coser, y planchar... y ya no tuvo más tiempo para meterse entre los sacos colgados y hablarme como gente de esa que traía los talegos... (TIEMPO) ... De lo que me acuerdo es de aquellas tajaditas de plátano maduro que me dejaba coger recién las sacaba de la paila...después, cuando ya me las servía en la mesa con el mantel que ella ponía y no se sentaba, si no que iba y venía, ya no me gustaban tanto como cuando me las comía cerca de ella, en la cocina, al lado del fogón. (ENTRA A UN TÚNEL DE ENSOÑACIONES CON EL FUEGO).

Mi tío, cuando acababa su comida hacía pedacitos de bollo, los pasaba por el plato y se los comía. Le decía a mi mamá que era para colaborarle con la lavada de los platos. Haz tú lo mismo, me decía...yo le obedecía, ... pero a regañadientes... (PAUSA) ... desde que mi tío desapareció como un puntico perdido en la línea que pega el mar con el aire, ni mas volví a comer bollos untados...el mar lo trajo y el mismo mar se lo llevó... (PAUSA)...eso fue el día que murió mi mamá...

(SE VA DESGONZANDO) Ella se fue desmadejando en medio del charco de agua, no alcanzó a decir esta boca es mía...al caer ya no era de este mundo, yo estaba aterrado y comencé a llorar... mi tío se vino derecho hacia mí, me cogió por un brazo y de un volión me llevó hasta el patio, hasta un rincón donde se veía todo y me dijo: Siéntate ahí, y nada de llorar, que los hombres que lloran se vuelven mariposas vagarosos... (TIEMPO) ...todo hay que decirlo, él se puso al frente de todo... daba órdenes, disponía y las cosas se solucionaban...en una de esas se me acercó y me dijo para mí solo: Hay que venderlo todo: este es un deber que tengo que cumplir... y salió. (PAUSA) Y al otro día cerró la casa y le entregó la llave a un señor que nunca antes había visto... eso si fue duro, se me acabó el patio salpicado de espumitas de jabón brillando con la resolana...las tajaditas de plátano maduro al lado del fogón...mi mamá lavando los alterones de ropas ajenas... (TIEMPO) ...coge eso y vámonos... yo alcé un saco grande, uno mediano y otro pequeño y lo seguí por el camino al embarcadero, hasta que llegamos al lado de un buque, él me quitó los sacos y arrancó a caminar, yo cogí impulso para seguirlo, pero él me detuvo, era muy pendiente de mí... te puedes caer desde allá arriba, es muy peligroso, espérame aquí...al rato volvió con un bultico y me lo entregó... (ÉL LO RECIBE COMO UN GRAN TESORO) (PIENSA) Está pesado, ésta debe ser la herencia que me dejaron... (EL TÍO LO SACA DE ESTE SORTILEGIO).

VOZ EN OFF TÍO: Ya no nos tienes ni a tu madre ni a tu tío que hoy se aventurará por tierras lejanas, y ahora no hay de otra, vas a hacerte hombre y para asegurarte un porvenir te entrego el plante para que seas zapatero... (LE ENTREGA UN PAQUETE ENVUELTO EN PAPEL KRAFT) Este es un oficio respetable y que produce mucho billete...que cada cual busque su propio camino es la ley de la vida... (EL TÍO SE VA ALEJANDO POR LAS ESCALERAS DEL BUQUE)...Yo esperé ... estuve allí cuando comenzaron a soltar los cabos... esperé que el barco se alejara para gritarle...sólo faltaba que él se asomara... que se asome cuando esté un poco más lejos, que se asome para lanzarle mi grito de adiós como un pájaro que se vaya volando con él para acompañarlo... (TIEMPO) ... mi tío no se asomó... pero eso no importa... cogí mi zapatería, porque no había ninguna duda, mi tío me había entregado la herencia, y lo mejor era visitar a un colega para que me instruyera en el oficio. (PAUSA) No abrí el paquete hasta que entré a la zapatería de don Lucindo... Él se quedó mirándome con ojos de estorbo, y yo no venía a estorbarle sino a negociar, de manera que desaté los nudos y apareció el guardado...¿eso es todo, una horma derecha?...¿y la otra, la izquierda

qué la hiciste? ... ¿dónde te la robaste?... y ya se iba a soltar con su retahíla de insultos cuando yo me fui retrocediendo sin desprenderme de la cabuya que amarraba la herencia y salí caminando calle abajo sin parar, y cuando llevaba muchas cuadras encima comprendí que mi tío se había equivocado, seguramente no se fijó por la carrera, pero le agradecí su buena voluntad porque con su equivocación descubrí que no querían que fuera zapatero...y viéndolo bien a mí tampoco me gustaba.

ESCENA 9

SÚBITAMENTE QUEDA PARALIZADO Y UNA INTENSA LUZ LO BAÑA DESDE LA CORONILLA HASTA SUS PIES DESNUDOS. CIERRA LOS OJOS, CLAUSURANDO LAS PESTAÑAS QUE LE PESAN COMO NUNCA ANTES...(PAUSA)... UNA ÚLTIMA RESPIRACIÓN SE LE AGOLPA EN EL PECHO, QUE SE INFLAMA HASTA EL TOPE PARA INMEDIATAMENTE DESINFLARSE, EXHALANDO TODO EL AIRE DISPONIBLE...EL VACÍO (TIEMPO) SE DESMADEJA EN CÁMARA LENTA COMO SI HUBIERA ENTRADO EN UN ESPACIO DE INGRAVIDEZ... AL CAER PIERDE EL CONTROL TOTAL DE SU PESO,... SUS RESISTENCIAS Y TENSIONES SE DESBARATAN COMO UN TROMPO CUANDO SE DESENROLLA PARA BAILAR. EL CAMPO LUMÍNICO DEL TÚNEL SE INTENSIFICA. CHARLESTON ESTÁ ÍNGRIMO SOLO, CON EL MORTAL GOLPE DE LA PIEDRA EN SU SIEN DESTILANDO UNAS GOTAS FINALES DE SANGRE POR SU ROSTRO SORPRENDIDO QUE NO ACABA DE SABER LO QUE LE SUCEDIÓ. AL FONDO DE LA CALLE SE OYEN LOS GRITOS ENLOQUECIDOS DE LOS MUCHACHOS QUE SALEN A PERDERSE ANTES DE QUE DESCUBRAN AL LOQUITO TIRADO CONTRA EL SARDINEL. EL VIEJO PERRO AÚLLA.

RESUENA LA VOZ DEL TÍO: Ahora ya no nos tienes ni a tu mamá ni a tu tío, ya eres libre para hacer lo que se te dé la real gana...

CHARLESTON: ¿Qué se hizo el patio para jugar?... ¿Y el banquito frente al fogón?...¿Y el sardinel que estaba aquí hasta hace un rato?... ¿y las calles que me sé de memoria, dónde están? ... pero sí tengo los ojos abiertos... ¿dónde están las cosas?... ¿Y los muchachos?... (CORRE DE UN LADO PARA OTRO, Y PARA ALGUNOS OTROS MÁS, INTENTANDO ENCONTRARLOS). Como cuando mi tío se desapareció por la rayita del fondo del mar... y yo me quedé solo, sin nadie, sin ninguna gente a quién acudir... plantado en medio de esa calle del muelle, larga y con gentes que se juntaban con sus otras gentes que eran de ellos...porque eso es lo que pasa con la gente, y es que cada una es de otra y como yo perdí la mía, entonces lo que se me apareció fue la calle y por las calles eche a andar... EL CANSANCIO LO ABRUMA...A PESAR DEL ESFUERZO QUE INTENTA HACER POR MANTENERSE EN PIE SIENTE COMO SI LE HUBIERAN CORTADO UN HILO INVISIBLE ... UNA FIGURA IRRECONOCIBLE CORTA DE UN TAJO CERTERO ESE CORDÓN UMBILICAL ... COMO A UNA CULEBRA QUE CAMBIA DE PIEL, SE LE DESPRENDE EL ROSTRO Y SE LE DESCASCARA LA PIEL QUE YACE DESPARRAMADA EN EL SUELO... OYE UN ECO DE VOCES.

VOCES: ¡Mataron a Charleston!...¿Quién habrá sido? ... Yo no vi nada... ¿Quién se hará cargo de él?... ¡Pobrecito! ... Pobrecitos los que nos quedamos... Pesimista...Vamos a avisar... ¿Avisar a quién?... Pues a alguien... A la policía... ¿A la policía?... ¿Para qué, si ya lo mataron?... Entonces, no sé, hagamos algo... Sí, vámonos antes de que nos cojan de testigos... los que se pierden.

CHARLESTON OLVIDA QUIÉN ES. VE LOS DESPERDICIOS TIRADOS EN EL PISO SIN RECONOCERSE. UN PEATÓN SE ACERCA AL CADAVER SOLITARIO, LE TOMA EL PULSO, CONSTATA SU ESTADO LETAL, AVANZA UNOS PASOS INDOLENTE... ALGO LO DISUADE DE ESA ACTITUD Y SIN MÁS SE DEVUELVE PARA BUSCAR EN LA MOCHILA ALGUNA IDENTIFICACIÓN O PISTA QUE SIRVA PARA AVISARLE A ALGUIEN... EN LA INSPECCIÓN SE TOPA CON EL BILLETE AMARRADO AL FONDO, LO DESENROLLA Y SE VA CALLE ABAJO CON LA INTENCIÓN DE DAR AVISO A LA AUTORIDAD...

VOZ EN OFF PEATÓN: ¿Será que lo dejan podrir sin prestarle ayuda?... Viéndolo bien ya ese paciente está del otro lado...ya que falta le va a hacer este papel, más me sirve a mí... claro que puedo llamar de un teléfono público a la policía, sin dejar huellas... Bueno, y yo para qué me preocupo si me lo encontré en el camino... yo acaso fui... ¿Quién habrá sido?

ESCENA 10

REDOBLES DE CAMPANAS RETUMBAN EN SUS OÍDOS DESPEJADOS POR EL PROFUNDO SILENCIO... ¿Estaré muerto?... SALE CORRIENDO DE HUIDA...UN TIRONAZO EN EL HOMBRO DE LA SINIESTRA LO LEVANTA Y LO IMPULSA DESCONTROLADO POR EL ESPACIO...OTRO TIRÓN, ESTA VEZ EN SENTIDO CONTRARIO, INVIERTE EL MOVIMIENTO, DESARMÁNDOLO... Está bien...¡Carajo!...Velos tan sabidos... así de sopetón... sin avisos...(PAUSA)... pero para qué...los tironcitos te sacan de unas tenaces ... te cogen de las riendas, te aprietan el freno, y te pegan los tironazos ... lo mejor es no resabiarse... te sacan de la que sea...como el día que me dio por ser hombre de pala y me empleé para coger arena del río.... no alcancé a dar ni cuatro, ¡Qué va!, ni tres, ni dos palazos cuando los sentí, en cambio cuando voy por la calle desaparecen los tirones y ni freno parece que llevara... UNA SOMBRA INCISIVA LO ATACA CON UN MACHETE QUE CORTA EL AIRE... QUEDA ARRINCONADO ENTRE EL MACHETE Y UNA PARED DESTENIDA POR EL TRANSCURRIR DEL TIEMPO QUE EMBORRONA SU COLORIDO ORIGINAL. LA SOMBRA SE LE MUESTRA DE FRENTE, CHARLESTON OBNUBILADO LA MIRA INEXPRESIVO Y FIJAMENTE, HASTA DESCUBRIRSE EN ESA CARA QUE ES IGUAL A LA SUYA COMO UN JUEGO DE ESPEJOS. LE PREGUNTA: ¿ No volveré a la cueva ? ... Se la va a devorar la verdolaga y el rastrojál... Si pudiera verla una vez más... SE EXTASÍA ... Lo del matorrál a la entrada si fue que no alcancé a podarlo...había que entrar agachándose, para que la gente no fuera a pensar que allí había una cueva...y cuando uno entraba, no era si no dar la media vuelta y de una se topaba con la sala y con

el cuarto. ¿Nunca?... ¡Cómo si fuera así de fácil olvidarla!...No la veré jamás de los jamases... SE EXALTA ... No puede ser, si en la cueva podía llover lo que quisiera que ni me mojaba ni se le colaba el agua al piso... LA SOMBRA DESATA ALGÚN NUDO QUE NO ALCANZAMOS A DETECTAR ... ¡Chite, perro!... UNA RETAHÍLA DE FRASES ENTRECORTADAS PRONUNCIA CHARLESTON, INTENTANDO APRESARLAS, CAPTURARLAS ... zinc...lámina de zinc... andar... andariego...calle...por el mundo... camino...el caballero también camina... verme jugar... gusto, gustar, gustaba... sí...sí...le gustaba verme jugar... (PAUSA) ... Saco grande, mediano... zapatos... soltar los cabos... atar los cordones...zapatero... no, no, zapatero no... ¡qué va!... ja,ja,ja,ja ja ja... negro...túnel negro...oscuro...neblina... (TIEMPO) ... piedra... SE ASUSTA ... pedrada...pedrada, mano, muchacho...muchachos... (RETUMBAN LAS VOCES DE LOS MUCHACHOS QUE SE BURLAN DE ÉL) ...Salgan...no se escondan,... ¿Dónde están?...CORRE COMO ENLOQUECIDO SIN PODER MOVERSE, ... SU CADAVER DESCANSA RECOSTADO EN LA POSICIÓN QUE TOMÓ AL DESPLOMARSE... LA NOCHE ESCONDE EL INCIDENTE A LA LUZ PÚBLICA, ASÍ MUCHOS HAYAN PASADO POR EL LADO, SUPONIÉNDOLO DORMIDO...

VOZ EN OFF DE OTRO PEATÓN: Lo tumbó la rasca...¡Mi madre!... qué totazo se dio...ojalá se recupere.

CHARLESTON SIENTE QUE SE ELEVA POR LOS AIRES, ALZÁNDOSE COMO UNA NUBE LIVIANA QUE ES ARRASTRADA POR LA CORRIENTE DE VIENTO... A LO LEJOS VE SU PROPIO CADÁVER COMO UN PUNTITO ABANDONADO QUE POCO A POCO DESAPARECE DE SU VISTA. AHORA, AUNQUE ESTA EN UN ESPACIO DESCONOCIDO, TIENE LA SENSACIÓN DE LO FAMILIAR, COMO SI ANTES HUBIERA ESTADO ALLÍ... EL OLOR A FRITURAS INUNDA EL AMBIENTE, AL FONDO UNA SILUETA FEMENINA PASA DE UNO A OTRO LADO, ATAREADA EN SUS LABORES DOMÉSTICAS. CHARLESTON VE A SU MADRE QUE ESTA DE PIE, A LA PUERTA DE LA COCINA, Y AÚN NO LO HA VISTO.

¡Mamá!...¡Madre!...VA HACIA DONDE ELLA ESTÁ ... ¿Ya vas a freír las tajaditas de plátano, mamá? ... ¿Cómo es que usted se llama, que nunca la he llamado por su nombre? SE ABALANZA SOBRE ELLA QUE DESAPARECE COMO SI SUS OÍDOS YA NO OYERAN. ¿A dónde fue? Y yo que creía que ya todo había acabado...voy por una tajadita de plátano... CAE MUERTO.

F I N

DIDASCÁLICA

Aportes a un estudio de las didascalias en el teatro moderno¹

HOOPER DELGADO M.*

1. DIDASCALIAS Y TEXTO DRAMÁTICO

Para una mejor ubicación de las didascalias – también llamadas acotaciones, interliminares o indicaciones escénicas– dentro del discurso teatral, acudiremos al esquema propuesto por Bobes Naves² que distingue Texto Dramático como el conjunto de la obra escrita y su representación, dividido a su vez en:

- a. Texto Literario: dirigido a la lectura, formado por los diálogos y eventualmente por algunas acotaciones de carácter literario;
- b. Texto Espectacular: que corresponde a la serie de indicaciones para la puesta en escena, que se hallan principalmente en las didascalias y en algunos diálogos que cumplen la función de acotar sobre el actor o los objetos.

Aunque en un principio podría afirmarse que la función de las didascalias es dar respuesta a las preguntas de qué, quién, cómo, cuándo y dónde tiene ocurrencia el espectáculo teatral, la afirmación resulta insuficiente para caracterizarlas. En un fenómeno extremadamente dialógico como el teatral, se presentan dos niveles propios de la comunicación: uno es *el acto*, el otro, *la actitud*. Algunas didascalias pertenecen exclusivamente al nivel del *acto* –la generalidad de la puesta en escena–, y otras al nivel de la *actitud* –la particularidad expresiva del personaje. Las didascalias que responden a las preguntas de qué, quién, cuándo, dónde, aparecen ligadas a las generalidades de la puesta. Las que se vinculan con la actitud responden al cómo del personaje y se expresan en cinco direcciones: objetual, verbal, proxémica, kinésica y paralingüística³. Aún así, tanto el drama moderno como el contemporáneo, han dado lugar a la aparición de un

*Escritor y dramaturgo. Docente de teatro, comunicación y literatura en la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, U. Icesi y U. Santiago de Cali.

¹ El presente informe está basado en el segundo capítulo de la investigación “Didascalias en el teatro moderno”, auspiciada por el Instituto Departamental de Bellas Artes. El autor hace referencia al tercero y cuarto capítulos, dedicados a Shakespeare y a Ibsen.

² BOBES NAVES, María del Carmen. Estudios de semiología del teatro. España: Aceña, 1988.

³ Estas categorías corresponden estrictamente a lo que Poyatos denomina “la triple articulación básica de la comunicación”, y que se enuncia así: lenguaje-paralenguaje-kinésica. (POYATOS, Fernando. La comunicación no verbal. T. 1, 2 y 3. Madrid: Istmo, 1994).

tipo de didascalia que perteneciendo a uno u otro nivel permite al autor dar su punto de vista sobre el mundo, la escena o el personaje. Este tipo de acotación ha recibido los nombres de reflexiva, literaria, de opinión o metalingüística, y será materia de estudio más adelante.

Hacia 1971, Ingarden⁴, por un lado, había propuesto una división del Texto Dramático en *texto primario* y *texto secundario*, referido el primero a los diálogos de los personajes, y el segundo, a las acotaciones; mientras Thomasean, por otro lado, había preferido *texto dialogado* y *paratexto* para distinguir diálogos de acotaciones.

El teatro, como proceso dialógico por excelencia, se expresa plenamente a través del texto dramático, que existe como representación en potencia, y que

desde la lectura aparece cargado de teatralidad, operándose en el lector una puesta en escena mental a la que coadyuvan diálogo y didascalias. A partir de los estudios de semiología y semiótica, se habla de texto dramático que cumple una función de señalamiento o conducción (deixis, para Barthes y Ducrot) correspondiendo el acto de la lectura primera a una especie de *deixis en fantasma*⁵ que remonta al lector al reino de lo ausente recordable o de la fantasía creativa. No obstante, como proceso dialógico y deíctico, el teatro dramático comparte similares condiciones con el texto narrativo del *roman* o la novela. Veamos los siguientes ejemplos:

1. *Una cocina grande, cuyo techo y paredes quedan ocultos por cortinas y bambalinas. La pared del fondo corre diagonalmente hacia el centro de la habitación,*

4 SANTAGADA, Miguel Ángel. La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual. Cap. 3. Canadá: Universidad Laval, 2004-3. En: www.theses.ulaval.ca

5 Este concepto aparece en BÜHLER, Karl. Teoría del lenguaje. Madrid: Alianza, AU 231. 1980.





desde la izquierda... Los vasares están adornados con papel festoneado. (Strindberg, LA SEÑORITA JULIA, I).
 2. El salón, pobremente entablado, tiene zócalo de media altura. Las paredes están cubiertas con papel de colgadura, que representa las principales escenas de Telémaco, cuyos personajes aparecen coloreados. (Balzac, PAPÁ GORIOT, 1).

Estos textos no guardan mayor distancia entre sí en lo que a las funciones dialógica y deíctica concierne. Ambos tienen elementos comunes a la novela y al teatro: describen espacios y hacen referencias a bambalinas, tablados, papel de colgadura, escenas, etc. De poco nos vale saber que la primera cita es la acotación inicial de *La señorita Julia*, de Strindberg, y que la segunda es la descripción del salón de la pensión Vauquer en *Papá Goriot*, de Balzac.

La diferencia se sitúa en un aspecto formal: la distribución del discurso. Lo que equivale a decir que la novela alterna descripción, diálogo, canción, monólogo, valoración, fragmentos incoherentes —el monólogo de Marion Bloom en el *Ulises* de Joyce, por ejemplo—, mientras el teatro establece una división clara entre diálogo y acotaciones. Hay quienes se atreven a trazar correspondencias entre diálogo en teatro y narración en novela, y entre acotaciones en uno y descripción en la otra. Esta diferenciación, en un principio cómoda, ha revelado con el tiempo sus inconsistencias. Aunque las didascalias entre los griegos y latinos se situaron, en efecto, en el plano descriptivo, correspondió al teatro isabelino, al aureosecular, al romántico y al naturalista, añadir a las didascalias descriptivas un nuevo género de didascalia, la psicológica, y al teatro moderno la ruptura de las mismas, convirtiéndolas en muchos casos en narrativas (Beckett), en reflexivas (Valle-Inclán), o en metalenguaje (Müller).

Las fronteras parecen estar en otra parte. Cuando Bobes Naves, refiriéndose al signo teatral habla del texto dramático como signo de signos a los que da el nombre de *formantes*, que “no son signos naturales ni convencionales, sino una clase intermedia que se consigue mediante una relación previa (relación metonímica generalmente) y un proceso sémico que propone una convencionalidad circunstancial”⁶. O cuando Elena Cueto, partiendo de las acotaciones en *Ligazón* y *Sacrilegio*, de Valle-Inclán, constata en tal autor un procedimiento óptico al que ella denomina lógica *fuzzy*, mediante el cual “Valle ha querido expresar no sólo la extrema fealdad física o moral de los personajes, sino su existencia como seres totalmente integrados en un mundo gris de claros y de sombras”⁷.

6 Op. Cit. Pág. 217

7 CUETO, Elena. Lógica fuzzy en los autos para siluetas de Valle-Inclán. *Romance Languages*, núm. 8 (1996), Págs. 428-433.

O aún cuando Alain Rey afirma que “es precisamente en la relación entre lo real tangible de cuerpos humanos que actúan y hablan, siendo este real producido por una construcción espectacular, y una ficción así representada, donde reside lo propio del fenómeno teatro”⁸. En estas consideraciones, decimos, se asienta una nueva forma de distinguir lo específicamente teatral como materia significativa (Bobes Naves), como una manera de ver el mundo (Cueto), y como un estatuto espectacular autónomo (Rey).

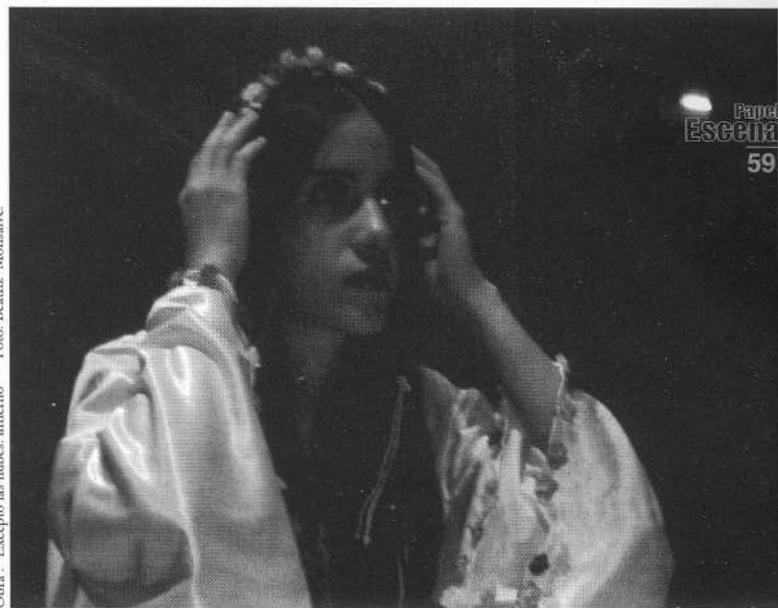
En ese orden, la operación realizada por las didascalias ha pasado de lo mero descriptivo en el teatro clásico, a convertirse en una manera de ver el mundo, en el teatro realista y aureosecular, hasta desbordar el signo convencional y adquirir autonomía dentro del teatro moderno y contemporáneo. A tales variaciones pertenece la caracterización dada a las didascalias por diversos autores: didascalias descriptivas o directivas, (Searle, 1982)⁹; sicológicas o prescriptivas, (Segura, 2001); y reflexivas o de opinión (Schmidhuber, 2001).

2. VARIACIÓN DE LAS DIDASCALIAS

La existencia entre los griegos de autores que ejercían al mismo tiempo de directores y de actores hizo que el surgimiento de las acotaciones fuera tardío. Incluso antes de que el término didascalia fuera aplicado al género dramático, existía el poema didáctico o *didascalio* –enseñar deleitando–, que tenía una función mnemónica entre los griegos, y que durante el imperio del régimen oral facilitaba la memorización de hechos y de personajes valiéndose de una métrica afincada en la tradición. Con el paso al régimen escrito, el término didascalia fue aplicado al

espectáculo mismo. El director era el *didascalus*, o conductor del espectáculo. Sólo hasta el momento en que el autor–director separa su función de actor y escoge al coreuta para que “imite su acción”, se hace indispensable la acotación, esto es, la advertencia o la indicación al actor imitante con el objeto de que lleve a cabo el drama. El término didascalia ha asumido de tal forma la función conativa o yusiva¹⁰.

La segunda variación también comienza a gestarse con los griegos y tiene su culminación con los latinos. El concepto didascalia que servía para designar al espectáculo será luego aplicado a la obra



Obra: “Excepto las nubes: inferno” Foto: Beatriz Monsalve

8 PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro. Pág. 436. España: Paidós, 1998.

9 SEARLE, John. *Le statut logique du discours de la fiction*. Trd. Cast.: El estatuto lógico del discurso de ficción. México: R. Prada Oropeza, Universidad Veracruzana, 1978.

10 Karl Bühler la define como *señal* “en virtud de su apelación o llamada al oyente, cuya conducta externa e interna dirige, al igual que otros signos de comunicación”. BÜHLER K., Op. Cit. Pág. 28.

misma, fuese comedia o tragedia, y con el tiempo al drama en general. De modo que bajo el mismo rótulo se encuentran obras como la *Didascalie*, de Aristóteles, en la que documenta los concursos teatrales de la ciudad de Dionisia; o *La Orestiada*, de Esquilo, que trae acotaciones rarísimas como esta de *Las Euménides*:¹¹

SOMBRA DE CLITEMNESTRA.— (...) Escuchadme: he hablado porque se trata de mi vida. ¡Volved en vos, diosas subterráneas! En sueños, ahora yo, Clitemnestra, os llamo (*Gruñido del Coro*). Sí, podéis gruñir, pero el hombre se os escapa, huye lejos.

O las siete tragedias de Sófocles, que originalmente no llevaban acotación alguna, pero que luego sufrieron la interpolación de indicaciones semejantes a la que aparece en *Áyax*¹²:

TECMESA. — Ahí lo tienes, ya está abierto, ya puedes ver sus destrozos, y a él también como está. (*Ábrese la tienda de Áyax y aparece este sobre el montón de reses sacrificadas*).

Y finalmente las obras de autores latinos como Plauto —igualmente sin acotaciones—; o la de Terencio —con un listado de referencias al autor, título de la obra, fechas y datos del estreno.

A esta última labor de los gramáticos griegos y latinos debemos la introducción de los *Dramatis Personae*, acotaciones de carácter descriptivo que designan las máscaras o personajes que intervienen en el drama. Un ejemplo específico de tal didascalia se

presenta en la introducción al *Misántropo*, de Menandro, atribuida a Aristófanes de Bizancio “que compuso notas análogas para las tragedias”¹³, y que reza:

Se presentó esta comedia en las Leneas del arcontado de Demógenes y obtuvo el premio. Representó el papel principal Aristodemo de Escafás. Se titula también El misántropo.

Acto seguido hace relación de los personajes del drama, añadiendo a cada uno atributos de rango o de carácter:

- EL DIOS PAN.
- QUEREAS, el parásito.
- SÓSTRATO, el enamorado.
- PIRRIAS, el esclavo.
- CNEMÓN, el padre,
- MUCHACHA, hija de Cnemón, etc.

Función conativa y descriptiva serán las dos características con que las didascalias se mantendrán hasta el teatro de los períodos isabelino y aureosecular. Ya en autores como Shakespeare o Calderón empiezan a filtrarse acotaciones que rebasan la simple descripción y que sin dejar de pertenecer al orden de la función yusiva introducen un espacio borroso en la interpretación, o como dirá Ricardo Serrano Deza¹⁴, “crean un movimiento de campo de visión”, en los que si bien el ojo del autor opera un *zoom in* a la escena, la realidad profunda del personaje, la situación o el conflicto se nos revela súbitamente mediante el instrumento físico de la indicación. Veamos algunos ejemplos de los dos autores mencionados. (El subrayado es nuestro).

11 ESQUILO. *Las Euménides*. En *Teatro Griego*. Pág. 62. Madrid: Aguilar, 1978.

12 SÓFOCLES. *Ayante*. En *Teatro Griego*. Op. Cit. Pág. 2313 MENANDRO. *Comedias*. Pág. 60. España: Editorial Planeta, 1998.

13 MENANDRO. *Comedias*. Pág. 60. España: Editorial Planeta, 1998.

14 SERRANO DEZA, Ricardo. Formato B-S de textos teatrales áureos. Canadá: Universidad de Québec á Tróis-Rivières, 1998. www.uqtr.quebec.ca/dlmo/TEATRO/teatro.html

El Rey y Celín; y en los altos estarán Don Juan y un Cautivo, y un ataúd en que parezca estar el Infante. (EL PRÍNCIPE CONSTANTE, III, 12).

Músicos cantando, y Criados, dando de vestir a Segismundo, que sale como asombrado. (LA VIDA ES SUEÑO, II, 3).

Al ir a sacar la daga se la detiene Clotaldo, y se pone de rodillas. (LA VIDA ES SUEÑO, II, 8).

Truenos y relámpagos. Entra Ariel, en figura de arpía; bate sus alas sobre la mesa y, de una manera elegante, desaparece el banquete. (LA TEMPESTAD, ACTO III, 3).

Júpiter descende en medio del trueno y de los relámpagos, sentado sobre un águila; lanza un rayo. Los fantasmas caen de rodillas... Se remonta... Los fantasmas se desvanecen. (CIMBELINO, V, 4).

Para los especialistas, la acotación conlleva una orden atenuada por la conveniencia de la puesta en escena. No está en la esfera del “tener que”, sino en la del “deber”. Una acotación descriptiva de escenografía impone que debe haber tal decorado y tales objetos; una acotación conativa tipo (*se levanta bruscamente del sillón*), indica al actor el deber y la conveniencia de tal acción. En esa lógica, acotaciones como las que hemos resaltado en los textos de Shakespeare y Calderón plantean, además de la conveniencia, un enigma al actor que puede ser doblemente formulado en un ¿cómo? y un ¿por qué?: cómo debe ser el ataúd en que parece estar el Infante; cómo debe ser el asombro de Segismundo que sale; cuál es la manera elegante de desaparecer el banquete; cómo descender en medio del trueno y el relámpago; por qué detiene la daga Clotaldo, etc.

Obra: “Excerpto las nubes: infierno” Foto: Beatriz Monsalve



Mediante la inserción de una zona opaca en la indicación, el autor traslada el problema de su interpretación al director o al actor. “Una didascalía como *Hernani se quita la capa y la arroja a los hombros del rey*, describe a la vez la conducta del personaje y prescribe la interpretación del actor. Así, pues, en este caso la intención del autor es indilucidable entre lo descriptivo y lo prescriptivo”¹⁵. La deixis ahora es de doble valor: no sólo señala la acción principal sino que señala una segunda acción, la de pensar la primera. Aclaro: en la acotación en la que se dice que Segismundo *sale como asombrado*, el actor no sólo debe realizar el asombro sino pensar el asombro. En

15 SEGURA, José María. Los actos de habla. México: Edisa, 2001.

esa medida, el lenguaje padece una flexión sobre sí mismo. Estamos en el nacimiento de las acotaciones reflexivas, que en el teatro naturalista cobrarán el tinte de psicológicas.

Shakespeare, se sabe, abunda en acotaciones de este tipo que ya no aparecen formuladas fuera del diálogo (extradialógicas) ni entre los diálogos (intradialógicas), sino que proveen las acotaciones desde el texto mismo. Para diferenciarlas de las acotaciones reflexivas que con mayor claridad y poder se desarrollarán a comienzos del siglo xx en la obra de Valle-Inclán o de Beckett, llamaremos a estas, *acotaciones poéticas*, toda vez que en ellas se cumple la función poética que tiene

como referente el mensaje mismo y en la que se materializa la operación de la lengua pensándose a sí misma. A ellas está dedicado el tercer capítulo de nuestra investigación.

3. DIVISIÓN FUNCIONAL DE LAS DIDASCALIAS

Si bien toda acotación es deíctica y yusiva, orden y señalamiento se dan de dos formas: directa e indirecta. Cuando es directa hablamos de acotación descriptiva o denotativa; cuando es indirecta, hablamos de acotación literaria o



connotativa. A las primeras pertenecen las acotaciones que algunos autores llaman explícitas, concretas u objetivas. A las segundas, las acotaciones poéticas, psicológicas, reflexivas y metalingüísticas.

3.1. Acotaciones denotativas

Schmidhuber entiende como acotaciones denotativas o descriptivas aquellas que “se asemejan al lenguaje no literario y pueden ser entendidas fuera del texto de la obra teatral”¹⁶. Son, según Schmidhuber, meras advertencias de cómo escenificar una pieza o ensamblar una máquina. En el orden de la mirada semántica que tanto nos interesa y que hemos anunciado en la introducción, corresponden a un plano general de la escena desde el punto de vista del autor, quien asume desde este instante su papel de pequeño dios que crea las cosas cuando las nombra. Están relacionadas semánticamente con un acto fundador y podrían enunciarse como un nivel de *emirec* (emisor-receptor) en que el yo del autor-emisor funda el acto de encuentro con el yo del autor-receptor. La fórmula bíblica o genésica del “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza” (Génesis., 1, 26) bien puede representar dicho acto, que no es más que el monólogo del autor.

El concepto de acotación denotativa como acotación explícita no resulta del todo clara. En su texto *Formato B-S para textos teatrales áureos*, Serrano Deza¹⁷ se refiere a las acotaciones explícitas como aquellas que indican “acciones o forma de representarlas, marcar un fragmento en cuanto a la manera de decirlo o a quién va dirigido y, finalmente, nombrar a los personajes en escena”. Bien mirada, la

definición entraña una doble dificultad: en primer lugar, añade a la descripción una orden sobre la forma de enunciación, esto es, introduce el concepto de acotación psicológica dentro de la explícita; y en segundo lugar, deja por fuera de su consideración todas las acotaciones sobre objetos, escenografía, espacio y tiempo. En ello, preferimos volver sobre los conceptos de Schmidhuber, de Pavis o de Bobes Naves, que pese a diferir en su nominación –denotativas, concretas o presentativas–, coinciden en la definición general.

3.2. Acotaciones connotativas

En los estudios de Jakobson sobre literariedad¹⁸ se halla la afirmación de que el lenguaje literario reviste la particularidad de tornarse opaco de modo que al ojo-oido del receptor cobran mayor relevancia los significantes que los significados. Tal es el origen de la polisemia. Las acotaciones connotativas o literarias pertenecen a ese universo de la opacidad y a diferencia de las denotativas, que pueden ser entendidas por fuera del texto de la obra teatral, sólo pueden ser comprendidas al interior del discurso dramático. Sobre la polémica que ha surgido en torno a la definición de connotación, Prieto (1977)¹⁹ hace un aporte esclarecedor: “Proponemos llamar *connotativa*”, dice, “la forma de concebir y en consecuencia de conocer un sentido que se transmite o una operación que se ejecuta, que resulta del medio, signo o instrumento de que uno se sirve para transmitirlo o ejecutarla”. El uso de una caña hueca en la escena, por caso, sirve para transmitir el sentido de poder. Que la porte un actor en su mano derecha y la blanda como una espada hace nacer dicho sentido, que para el caso reúne tres signos, caña, espada, rey, que juntos dan el símbolo deseado.

16 SCHMIDHUBER, Guillermo. Apología de las didascalias o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático. México: Revista Sincronía, 2001. 17 Op. Cit.

18 JAKOBSON, Roman. Ensayos de lingüística general. España: Seix Barral, 1975.

19 PRIETO, Luis. Estudios de lingüística y semiología generales. México: Nueva Imagen, 1975.



Obra: "El mená" Foto: Jorge Hernán Vásquez.

Para Prieto, la forma de concebir un signo ya es del todo compleja, pues está cargado de otros signos. Por tanto, cada vez que se dice o se hace algo, se connota. Incluso en la denotación. La diferencia radica en la densidad signica que acompaña a la connotación y en que el ejecutante del acto instrumental o sémico disponga de varios signos o instrumentos para ejecutar dicha acción. En sentido más estricto, la diferencia está en "la forma de concebir el sentido que se transmite". En la acotación, *un ataúd en que parezca estar el Infante*, hay una forma más intensa, vívida y deliberada de concebir

la escena, que si se escribiera *un ataúd en que aparece el Infante*. En esta última acotación denotativa, mediante la función referencial se constata una acción que está cargada de pasado; en la primera, se propone una segunda acción, el engaño, que mediante la formulación de una intriga dirige la acción dramática hacia el futuro. No es gratuito que en mayor parte la tragedia clásica careciera de acotaciones. Por obra del lenguaje que oculta al héroe su propia perdición, la acción heroica siempre aparece desenvolviéndose en un eterno presente. El futuro sólo existe como ilusión en la mente del héroe. Para el drama moderno, que comienza con un despertar a la conciencia de la fugacidad y del tiempo, el presente del personaje sólo existe como posibilidad de futuro: Hamlet deja de ser el joven atareado en su inmortalidad principal que aparece en las escenas iniciales y es en un solo instante el mortal vengador de su padre de la escena final. La acotación connotativa adquiere de este modo cédula de ciudadanía en el mundo cuando se pregunta por el tiempo. Asimismo, la acotación connotativa inaugura un tipo de mirada distinta que tiene como eje la relación autor-personaje, en el caso de las psicológicas, o autor-espectador, en las reflexivas, o autor-texto dramático, en las metalingüísticas.

4. LAS ACOTACIONES Y SU RELACIÓN DIEGÉTICA CON EL TEXTO PRIMARIO

Sean denotativas o connotativas, las acotaciones pueden aparecer fuera del espacio del diálogo (extradiológicas); insertas en el mismo (intradológicas); o proveídas por el texto mismo (poéticas). Las primeras se distinguen por ser generales; las restantes, por ser individuales. En orden a ofrecer una casuística de tales tipos de didascalia, tomaremos apartes de las primeras escenas de *La señorita Julia*, de Strindberg²⁰, sin avanzar por ahora en un análisis de los distintos niveles de significación que brinda cada una de las acotaciones.

20 STRINDBERG, August. Obras Completas. Pág. 89. Madrid: Aguilar, 1978.

4.1. Extradialógicas

En su mayoría denotativas, admiten no obstante un tratamiento connotativo en el drama contemporáneo (piénsese en las acotaciones escenográficas o espacio-temporales de Valle-Inclán).

1. Título de la obra:

La señorita Julia

2. Dramatis Personae:

La señorita Julia

Juan

Cristina

3. El perfil del personaje.

La señorita Julia, veinticinco años.

Juan, criado, treinta años.

Cristina, cocinera, treinta y cinco años.

4. Formulación del espacio:

La acción, en la cocina del conde...

5. Descripción temporal:

La noche de San Juan.

6. Descripción escenográfica:

Una cocina grande, cuyo techo y paredes quedan ocultos por cortinas y bambalinas. La pared del fondo corre diagonalmente hacia el centro de la habitación, desde la izquierda. A la izquierda, dos vasares con cacerolas de cobre, hierro y recipientes de estaño (...)

7. La descripción de utilería, vestuario, afeites y apliques tridimensionales:

Cristina está junto a la cocina friendo en una sartén. Lleva un vestido claro de algodón y un delantal. Juan, de librea, entra llevando en la mano un par de botas de montar, grandes y con espuelas (...)

8. Los marcadores de segmentación: actos, cuadros, escenas, etc.:

A diferencia de otros dramas en los que aparecen claramente diferenciados los segmentos por marcadores como "Acto Primero", "Jornada Segunda", "Escena I, III, V", etc., las escenas en *La señorita Julia* están separadas por acotaciones de diverso orden. La tercera, por ejemplo, aparece así:



Obra: "El menú" Foto: Jorge Hernán Vázquez

Pantomima

Se representa como si la actriz estuviese realmente sola en el teatro.

9. Nombres de los personajes en cada réplica:

JUAN.—¿Con la señorita?

LA SEÑORITA.— ¡Conmigo!

JUAN.— ¡No puede ser! ¡Imposible!

10. Indicaciones técnicas:

Aunque refieren a acotaciones alusivas al equipamiento escénico o escenotecnia —luz, sonido, tramoya, aforos y demás— también abarcan apuntes operativos de la puesta, del tipo “cómo ensamblar una máquina” que Beckett o Müller emplearán con profusión. A este tipo de apunte pertenece la parte restante de la acotación de la tercera escena arriba anotada:

Cuando haga falta (la actriz) dará la espalda al público. No mirará al salón. No se da ninguna prisa, como si no tuviese miedo de que el público se impacientase.

Acotación técnica de enorme importancia en el desarrollo del drama moderno, toda vez que en ella ya aparece ilustrado el procedimiento escandaloso en su momento de la cuarta pared.

4.2. Intradialógicas

Podría alegarse que la división que proponemos a continuación —acotaciones de personaje y de autor— pudiera aplicarse a las extradialógicas. Nada impide, es cierto, que entre éstas haya acotaciones de personaje y de autor. No obstante hemos obrado siguiendo dos criterios. El primero, que la división que ofrecen los autores, entre ellos Schmidhuber, para las acotaciones intradialógicas es precaria: proponen en su mayoría que éstas sean consideradas proxémicas, psicológicas y connotativas; el segundo, que precisamente en el espacio de estas acotaciones el autor moderno ha hecho una mayor presencia para dar a conocer su punto de vista, su reflexión y sus pretensiones estéticas frente al espectáculo. Para estudiar las acotaciones intradialógicas de personaje acudiremos al análisis estructural de Barthes²¹. En cuanto a las acotaciones intradialógicas de autor, echamos mano a los trabajos de recepción y sociocrítica que se adelantan en la actualidad. En estas últimas páginas el lector encontrará bosquejadas las acotaciones de personaje. No así las intradialógicas de autor, referidas a algunas obras de Shakespeare, que los límites del presente trabajo nos impiden presentar.

21 BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural del relato. En *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.



Obra: "El menú" Foto: Jorge Hernán Vázquez.

1. Acotaciones del personaje

En el análisis estructural, la *acción*, corresponde al eje lógico temporal o discurso narrativo que permite la transformación y avance de las situaciones. Los elementos mínimos de ellas son las funciones, que Barthes discrimina como *distribucionales* (nudos y catálisis) e *integrativas* (índices e informaciones). Las distribucionales corresponden al hilo narrativo, donde los nudos designan acciones que tienen una correlación con otro momento del relato. En el siguiente ejemplo:

LA SEÑORITA.— ¡Pero si parece un señor con esa levita! ¡Charmant! (*Se sienta a la mesa*).

La acotación señala no solamente la acción de sentarse sino que abre la posibilidad de una nueva acción, levantarse, o de un nuevo sentido: la señorita Julia va a decidir algo definitivo frente a Juan. Otra cosa son las funciones integrativas. Para Barthes, los índices son unidades semánticas que remiten a una funcionalidad del ser, a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera psicológica o a una filosofía, y que anticipan en ese sentido acciones futuras. En el parlamento entre Juan y Cristina al comienzo de la *Señorita Julia*, Juan rechaza el ofrecimiento de una cerveza y toma una botella del cajón de la mesa.

JUAN.— ¿Cerveza, la noche de San Juan? ¡No, muchísimas gracias! Yo tengo algo mejor. (*Abre el cajón de la mesa y saca una botella de vino cerrada con lacre amarillo*) Lacre amarillo, ¿lo ves? ¡Mira qué vino! (...) ¡Para un vino como éste, una copa de cristal!

Las dos acotaciones distribucionales, abrir y sacar, están reforzadas por una función integrativa de etiqueta y poder, el índice *lacre amarillo*, que Juan subraya al pronunciarlo y que transforma la posesión del vino en un símbolo de transgresión, del carácter oculto del criado; lo que va a tener una corres-



Obra: "El menú". Foto: Jorge Hernán Vázquez.

pondencia vía inversa en la acotación distribucional que aparece trece parlamentos después, cuando a la cocina entra la señorita Julia: *Juan mete discretamente la botella en el cajón de la mesa; se pone de pie respetuosamente*. Finalmente, Barthes describe las informaciones como funciones que sirven para identificar y situar los objetos y los seres en el tiempo y en el espacio. Son datos puros de significación inmediata que se refieren a lugares, objetos y gestos. A este tipo de función corresponderían, entonces, casi todas las acotaciones extradiológicas y las intradiológicas del personaje que señalan distancia—proxemia—, gestos—kinésica—, y marcaciones temporales—cronémica—, a las que nos referimos abajo. En el cuarto capítulo, que dedicamos a Ibsen, ampliamos y pormenorizamos las características de estas funciones informativas, estudiadas en la actualidad bajo el estatuto de la comunicación no

verbal (CNV), en su relación con las didascalias dentro del teatro naturalista. Recapitulando, tenemos:

1.1. Acotaciones distribucionales

JUAN.— (*Poniéndose en pie*) Señorita Julia, ¡escúcheme! ¡Ahora Cristina ya se ha ido a dormir! ¡Por favor, escúcheme!

EL CORO.— (*Se acerca cantando*) Dos mujeres salían del bosque (...)

JUAN.— (*Saca una botella de cerveza de la nevera y la abre. Va al armario a coger un vaso y un plato y sirve la cerveza*) ¡Está usted servida!

1.2. Integrativas Indiciales

JUAN.— (*Galante*) ¿Andan con secretillos las señoras?

LA SEÑORITA.— (*Le da con el pañuelo en la cara*) ¡Por curioso!

JUAN.— ¡Ah, qué bien huele! ¡Violetas!

LA SEÑORITA.— (*Con coquetería*) ¡Insolente! ¿También entiende de perfumes, eh? Porque bailar, sí sabe... y bien... ¡No se mira! ¡Fuera de aquí!

JUAN.— (*Descarado, pero educadamente*) ¿están las señoras preparando algún filtro mágico para la noche de San Juan?

1.3. Integrativas informativas de distancia (Proxémicas)

JUAN.— No, peligroso, no, pero hay algo que no me deja... no, no puedo. ¡Mire usted a ésa! (*Se refiere a Cristina, que se ha quedado dormida en una silla junto al fogón*).

LA SEÑORITA.— (*En la puerta, hablando hacia afuera*) ¡Vuelvo en seguida!

CRISTINA.— (*Se vuelve hacia la derecha, donde está Juan*) ¡Vaya, vaya! ¿Así que pensabas largarte?

LA SEÑORITA.— (*Entra y se dirige hacia Cristina, que está junto a la cocina*) ¿Qué, ya está preparado?

1.4. Integrativas informativas de gesto (Kinésicas)

CRISTINA.— Cuando te pones tonto, ¡eres más exigente que el mismísimo conde! (*Le tira cariñosamente del pelo*).

LA SEÑORITA.— Le he rozado con la manga de mi vestido. ¡Siéntese que le voy a sacar la mota! (*Lo coge del brazo y lo sienta; luego le echa la cabeza hacia atrás y con la punta de su pañuelo intenta sacarle la mota de polvo*). Ahora no se mueva. ¡Quietecito! (*Le da un golpe en la mano*) ¡A ver si así obedece!

JUAN.— Entonces tengo que rogarle a la señorita que se retire un momento, porque tengo la chaqueta negra ahí... (*Hace un gesto como si fuese a dirigirse a la derecha*).

LA SEÑORITA.— (*De rodillas, con las manos juntas*) ¡Oh, Dios mío! ¡Pon fin a mi vida miserable! Sácame de este fango en el que me estoy hundiendo! ¡Sálvame! ¡Sálvame!

1.5. Integrativas informativas de ritmo y tiempo (Cronémicas)

JUAN.— ¿A su cuarto? ¿Le ha vuelto la locura? (*Duda un instante*) ¡No! ¡Suba sola, ahora mismo!

LA SEÑORITA.— (*Habla con mayor rapidez todavía*) Y allí pondremos el hotel... yo estaré en la caja, mientras Juan recibe a los clientes..., se ocupa de los clientes... y de la correspondencia (...) ¿sabes?, es una gente fácil de... (*Comienza a hablar más despacio*) ... cazar... Y nos haremos ricos (...) siempre estamos a tiempo de regresar a Suecia y volver... (*Pausa*) ... aquí... o a cualquier otro sitio...

JUAN.— ¡Porque la he oído!

(*Pausa, durante la que ambos se miran mutuamente*).

LA SEÑORITA.— (*Mirando su reloj*) Pero antes tenemos que hablar. Todavía nos queda un poco de tiempo.

1.6. Apartes

El fenómeno de los apartes, de escasa ocurrencia en el teatro naturalista debido a los límites que la estética de la ilusión imponía, ha sido en el teatro isabelino y aureosecular, en la comedia y aún en el teatro épico, de enorme importancia. Ya sea como soliloquio, frase de autor, interpelación a público o recurso de distanciamiento, los estudios actuales apuntan a restituirle el valor que en el pasado tuvo. Refiriéndose a los textos teatrales áureos, Serrano Deza desglosa los apartes en:

- Soliloquio
- Aparte propiamente dicho
- Aparte a personaje
- Inciso y
- Prosa

Para una presentación y ampliación de su tipología remitimos a la sección que dedicamos a las didascalias en Shakespeare.

2. Acotaciones del autor

Si bien los tipos de acotaciones anteriores pueden ser descritos acudiendo al análisis estructural, hasta allí donde el texto dramático aún puede ser visto como texto literario, no podría plantearse lo mismo cuando hablamos del texto dramático en su instancia espectacular, en cuya esfera las acotaciones adquieren un nivel de connotación y el lenguaje de las mismas padece una flexión prevista deliberadamente por el autor. Si bien el análisis estructural, esto es, el funcional, el secuencial o el actancial, entrañan limitaciones para explicar el espectáculo mismo, toda vez que no puede ser descompuesto signo por signo, de manera lineal, como el texto literario, existen en la actualidad tentativas por acercarse al fenómeno teatral desde la pragmática, con algunos enfoques desde los estudios del diálogo y la teoría de la enunciación; la recepción, que atiende a la relación texto-espectador; y el análisis sociocrítico, que ve el texto dramático como mediación social. Pero esto, aunque es materia de nuestro estudio en los capítulos posteriores, tal vez sea objeto de una futura publicación.



TOPÉNG

ROMANO GERMÁN BARNEY D.*



Foto: Romano G. Barney

Originaria de la lengua malaya, la raíz gramatical “Tup” designa la idea o acción de superponer un objeto sobre otro. Dos palabras derivadas: Topeng en indonesio y Tapel en balinés, sirven para significar la escultura de madera con que los actores cubren sus rostros, es decir, “el doble” que superponen sobre sus propias facciones: una máscara. Sin embargo, la palabra Topéng designa igualmente un espectáculo bailado, actuado, cantado y mimado con máscaras de origen indonesio, que hoy aún se practica en las islas de Java, Bali y Madura. Cada una de esas islas posee un teatro de máscaras, Topéng, con características estilísticas particulares. (figura N°1)

Indonesia es un gigantesco archipiélago situado en la parte sur del extremo oriente, al norte de Australia, conformado por aproximadamente catorce mil islas dentro de su vasta extensión. Este archipiélago, situado entre el Océano Índico y el Océano Pacífico, ha sido durante milenios un cruce de caminos para aventureros y comerciantes cuyas naves, empujadas por los vientos monzones de la China hacia la India y de la India o los países árabes hacia la China, o aquellos venidos de la Polinesia, llegaron a sus puertos transportando mercancías y tesoros culturales, formando así la riquísima

*Egresado de la Escuela de Teatro de Bellas Artes, Cali. Escribe actualmente su tesis de doctorado sobre el teatro de máscaras Topéng, U. de París 8, Francia. Ha sido

integrante del Taller teatral “La Casona”, Barcelona, España y de las compañías francesas “L’atelier théâtral d’Ivry”, “L’Epée de Bois” y “Cartoucherie de Vincennes”.

civilización malaya, indonesia y, en el tema que nos ocupa, balinesa. Civilización hija del encuentro entre el continente y las islas. (figura N°2).

Una de esas islas es la mítica, minúscula, frágil, y paradisíaca Bali. Pequeñísima, dentro de las llamadas islas de “La Sonda” y situada entre Java y Lombok, Bali es bañada por el Océano Índico y el mar de Java, esta misma vecina del Océano Pacífico, al este. Única isla que ha conservado la religión Hindú, en medio del inmenso archipiélago mayoritariamente de religión musulmana, Bali, además de poseer una naturaleza tropical exuberante y poética, contiene una de las más ricas, originales y coloridas culturas del planeta.

Tierra de músicos, pintores, escultores, bailarines, actores, artesanos... la isla de Bali es profundamente religiosa; y es en torno y en honor de los dioses que sus gentes practican esas actividades que en Occidente llamamos El Arte. Centenares de estilos de danzas alegran y enseñan a los humanos, y honran durante los festivales de sus templos a Brahma, Shiva y Vishnú y a todas sus cortes de semidioses, ninfas celestes y demonios de

la exuberante religión heredada de la civilización india.

El Topéng es uno de esos estilos de danza enmascarada que en Occidente llamaríamos un “género teatral” o un “teatro total”, nacido en los palacios de aquellos reyes javaneses que, huyendo de la expansión musulmana, decidieron exiliarse en Bali durante el siglo XIV de nuestra era, para reproducir en sus cortes la pompa y el protocolo de la madre patria perdida.

El Topéng cuenta las crónicas (babad) de la historia balinesa que protagonizan reyes, princesas, generales y hombres de guerra y en las que intervienen traidores, mujeres de irresistible belleza, locos de amor, brujas, eremitas y magos; además de dioses, semidioses, ninfas celestes, duendes y demonios mitológicos, siempre presentes en las mentalidades de las gentes de esa isla encantada. Historias de amor, luchas y rivalidades en torno al poder, en donde se pintan todas las pasiones y anhelos de los seres humanos.

Las crónicas contadas son una saga de hechos verídicos, mezclados con historias legendarias que se cuentan en la escena balinesa de forma improvisada, mezclándolas con acontecimientos del presente, durante el juego de improvisación verbal efectuado por unos personajes cómicos llamados bondresas (payasos). Estos payasos con medias máscaras o con mandíbulas articuladas, permiten a los actores el uso de la palabra. Ellos son representativos del pueblo balinés y su misión en escena es comentar los hechos del pasado dentro de las circunstancias del presente, mezclando de esta manera lo cómico con lo sublime y la historia legendaria con la vida cotidiana de la actualidad. Entre los Bondresas podemos encontrar, por



Foto: Romano G. Barney

ejemplo: un sordo, un boquinche, una mujer muy fea pero desenfrenadamente coqueta a quien los hombres temen, un sacerdote pulgoso, un turista occidental, una vendedora muy chismosa, etc. Una colección completa de máscaras de Topéng puede contar con sesenta personajes diferentes.

Las representaciones de Topéng se efectúan en los patios de los templos durante los festivales religiosos, pero también durante los ritos de pasaje como bautizos, matrimonios... etc., en los templos de las casas privadas balinesas. Una función de Topéng puede realizarse igualmente en el cruce de los caminos con el objetivo de exorcizar a la población de las epidemias o las plagas, o como rito propiciatorio para fertilizar una parcela de arroz o recibir el año nuevo, que en Balí llega alrededor de nuestro mes de marzo del calendario gregoriano.

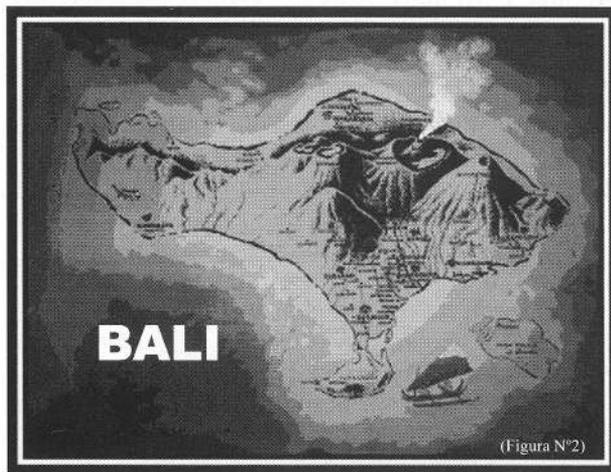
72

Del Topéng balinés podemos decir que se divide en dos formas distintas: la primera se denomina "Topéng Panca", lo que traduce literalmente, Topéng de cinco, puesto que en general intervienen cinco actores. El Topéng Panca es una forma efectuada para divertir a los humanos, que comienza generalmente después de la ceremonia religiosa efectuada en el templo y puede durar desde las nueve de la noche hasta el amanecer.

La otra forma de Topéng se llama "Topéng Pajegan", que puede traducirse como Topéng ceremonial; el Topéng Pajegan esta destinado a un público divino que es invocado por el sacerdote en el templo durante la ceremonia religiosa. Es paralelamente a dicha ceremonia y cerca del altar donde el sacerdote efectúa el rito en el que un solo actor interpreta todos los personajes,

cambiando sucesivamente de máscaras. Son sólo los grandes actores poseedores de aquello que los balineses llaman "taksu" y que podríamos traducir como genialidad, carisma o inspiración divina, quienes pueden bailar un Topéng Pajegan. Hay ciertos Topéng Pajegan durante los cuales no hay público puesto que están destinados exclusivamente a las divinidades.

Generalmente un espectáculo de Topéng, "Pajegan" o "Panca", se efectúa en una escena improvisada; es decir, que no existe una construcción concebida para la danza. En un patio del templo o en la intersección de dos caminos se monta un pequeño estrado de bambú que mide aproximadamente dos metros por tres y cuarenta centímetros de altura, delimitado por dos sombrillas multicolores y una cortina, detrás de la cual los actores cambian sus máscaras. Por esa cortina aparecen los personajes, quienes siempre están acompañados por la música de una orquesta de percusiones (el Gamelán).



(Figura N°2)

Casi siempre el espectáculo es precedido por un sacrificio de sangre destinado a apaciguar a los demonios; un sacerdote del templo (manku) decapita con sus manos un pequeño pollito y vierte la sangre en el espacio del terreno frente al estrado donde será efectuada la danza. Así, una vez saciados de su sed de sangre, se tiene la seguridad de que los malos espíritus no vendrán a perturbar el buen desarrollo del espectáculo. Si se trata de un Topéng Panca el público se sienta en el suelo rodeando el espacio escénico (esta escena improvisada balinesa se llama el Kalangán).

Terminada la introducción musical y al ritmo de las percusiones de una nueva melodía, el personaje hace temblar la cortina por donde aparecerá, creando una atmósfera de suspenso que despierta la curiosidad de los espectadores, a la espera de quien la abrirá. Siempre, durante las danzas de introducción, veremos personajes cuyas máscaras cubren por completo el rostro de los actores: son los Pengelembar (que se traduce como introductores), máscaras mudas que si bien pueden hacer parte de la historia que se va a contar, únicamente se expresan a través de la danza y la pantomima. Estos personajes introductorios en general representan los ancestros míticos: reyes, sabios, sacerdotes, guerreros legendarios... etc. Y es justamente el personaje de un ministro guerrero (el Topéng Kerás) quien abre el espectáculo; se trata de una máscara con ojos dominantes y porte altivo, cuya danza es fuerte y marcial.

Posteriormente, otra máscara muda que representa a un ministro cómico y excéntrico de la corte, hace su aparición: se trata del Topéng Lucú. Un personaje estrambótico de boca enorme, ojos sobresalientes y cabellos desordenados que aterroriza, al tiempo que hace reír a grandes y

pequeños a causa de su comportamiento imprevisto y loco. Él pertenece a un tipo de máscaras típicas de la tradición balinesa, cuyo efecto sobre el público es el de hacer reír a través del miedo. Mientras que la composición coreográfica del primer personaje es meticulosamente concebida y efectuada, la danza de Lucú es en su mayoría improvisada y su intervención se hace en función de las reacciones del público.

Cuando Lucú termina su participación, la orquesta entona una dulce melodía y como empujada por el viento, la cortina de escena descubre lentamente la figura de un viejo con barbas, bigotes, patillas y cabellos blancos, cuyos ojos siempre abiertos poseen la expresión de aquellos que ya todo lo han visto y comprendido. Es el Topéng Tua (el viejo) máscara que representa a los ancestros de la casta sacerdotal, sabios, pensadores, eremitas o consejeros de la corte. La intervención del Topéng Tua comprende un justo equilibrio entre la danza y la pantomima.

Durante ciertos espectáculos y dependiendo de la historia que va a ser contada, puede verse otra máscara denominada Raja Putri o la hija del rey, esa máscara puede encarnar como su nombre lo indica, a una princesa y también puede personificar una reina o una dama noble de la corte. Todas las máscaras del Topéng son arquetipos. Es decir, que el viejo, el guerrero, la princesa o el ministro cómico, sirven para representar distintos personajes según la historia que se cuenta. La misma máscara de viejo puede representar todos los viejos sabios de las distintas historias o la princesa a todas las damas nobles en diferentes circunstancias.

Cuando finalizan las danzas de introducción, hacen su aparición los bufones y los Bodresas (payasos). Los bufones son en realidad los



(Figura N°3)

encargados de narrar la historia, puesto que al igual que los Bodresas también son medias máscaras que permiten el uso de la palabra. Los bufones, quienes están al servicio del Rey, a la manera de los bufones de las cortes shakesperianas tienen una gran libertad de verbo y de acción y, a pesar de estar al servicio de un poder supremo, pueden tener un discurso crítico como el de los locos de las cortes renacentistas europeas.

Se cuenta en Bali, por ejemplo, que muchos actores de Topéng fueron ejecutados o encarcelados durante la ocupación japonesa que sufrió la isla durante la segunda guerra mundial, a causa de sus discursos mediante los cuales expresaban el rechazo hacia los invasores, como también sus anhelos libertarios. (figura N°3).

Los bufones son dos compadres llamados los Penasar, uno responde al nombre de Punta y el otro al de Wijil. Los resortes cómicos de estos dos personajes

se basan en la contradicción a la manera de los payasos de los circos occidentales (el payaso blanco y el augusto). Mientras que Punta es grande, gordo, de ojos saltones, presuntuoso, ceremonioso y fanteche; Wijil, su hermanito, es pequeño, hábil, astuto, bromista y burlón. Cuando se trata de un Topéng bailado por un solo actor (Topéng Pajegán) sólo aparecerá en la escena uno de los Penasar (generalmente Punta, el grande). (figura N°4).

Los Penasar son entonces los personajes que se encargan del “recitativo”; ellos narran la historia consignada en las crónicas, estableciendo el lazo de unión entre esa historia contada y sus enseñanzas venidas del pasado, con la realidad del presente. Son también los Penasar quienes introducen la aparición del Rey en la escena. Dalem, título honorífico que se les daba a los soberanos en los antiguos reinos balineses, es el nombre de la máscara del Rey. Es alrededor de este Rey que se organiza la acción; se trata de una máscara blanca y entera que tampoco permite el uso de la palabra, por lo cual un Penasar (Punta) dice en una lengua hoy ya muerta llamada Kawi



(Figura N°5)

(que era la lengua refinada del pasado) lo que el Rey está mimando mediante su danza; mientras que el otro Penasar (Wijil), traduce en la lengua balinesa actual los propósitos del soberano. (figura N°5).

Cuando el Rey sale de la escena aparece el Rey antagonista, que puede ser una máscara demoníaca, quien plantea la contradicción dramática y el desenlace final de la historia. Es a partir de este momento que empiezan a entrar en escena los otros payasos (Bondresas), quienes utilizando aún el pretexto de lo que ha sido contado, de manera cómica transportan sus enseñanzas a los acontecimientos de la actualidad. (figura N°6).

Al final de un Topéng sagrado y ceremonial efectuado por un solo actor (Topeng Pajegan) y en homenaje a los dioses, aparece una máscara misteriosa denominada Sidha Karia, lo que traduce "aquel quien puede finalizar el rito". Sidha Karia, bendice delante del altar principal del templo las ofrendas transportadas en un cáliz, con incienso y flores; además de antiguas monedas chinas que, para concluir, distribuye entre los niños presentes como amuletos para la buena suerte.

Punto de encuentro entre dos niveles cosmológicos: el mundo invisible de los dioses y de los ancestros y el mundo visible de los humanos; acto ceremonial; ritual propiciatorio; espectáculo de diversión o útil de enseñanza, el Topéng subsiste aún hoy en Bali como un teatro que hace parte de la vida, a pesar de la competencia establecida por la televisión y sigue siendo una de las diversiones más populares de los balineses. Las máscaras del Topéng, de igual manera que los ídolos sagrados o las figuras totémicas, realizan una

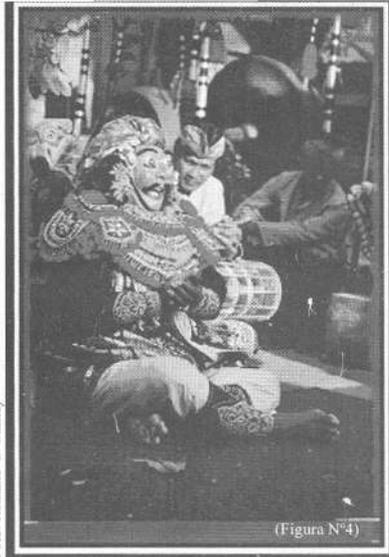


Foto: Romano G. Barney

(Figura N°4)

PENASAR, Bufón sirviente del Rey

función de purificación sobre la comunidad, tanto por la narración de hechos edificantes, como por la risa provocada por la intervención de los payasos.

Sobre una trama de magia y de ensueño, el Topéng celebra una moral de comportamiento y una ética que exalta los valores ancestrales, siempre reactualizados por el juego cómico de los

bufones, en un espectáculo que es a la vez nudo de unión y cruce entre el mundo mítico y ancestral con el mundo contemporáneo y cotidiano. El Topéng es el intervalo privilegiado donde la comunidad balinesa se pone en escena comentando su historia en el presente, con un perfume de realismo y de camaradería, dado sin duda por la proporción lúdica, inclinada a la bufonería y la hilaridad.

DOS MÁSCARAS CÓMICAS Y UNA DEMONIACA

- 1-NIOMAN SUMARIANI, Una mujer muy fea pero desenfrenadamente coqueta.
- 2-BUNGUS, Un hombre fanfarrón, fanteche, busca-pleitos y cobarde.
- 3- MAJA DENAWA, Rey demoníaco, antagonista de *Dalem*.

(Figura N°6)



Foto: Romano G. Barney

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

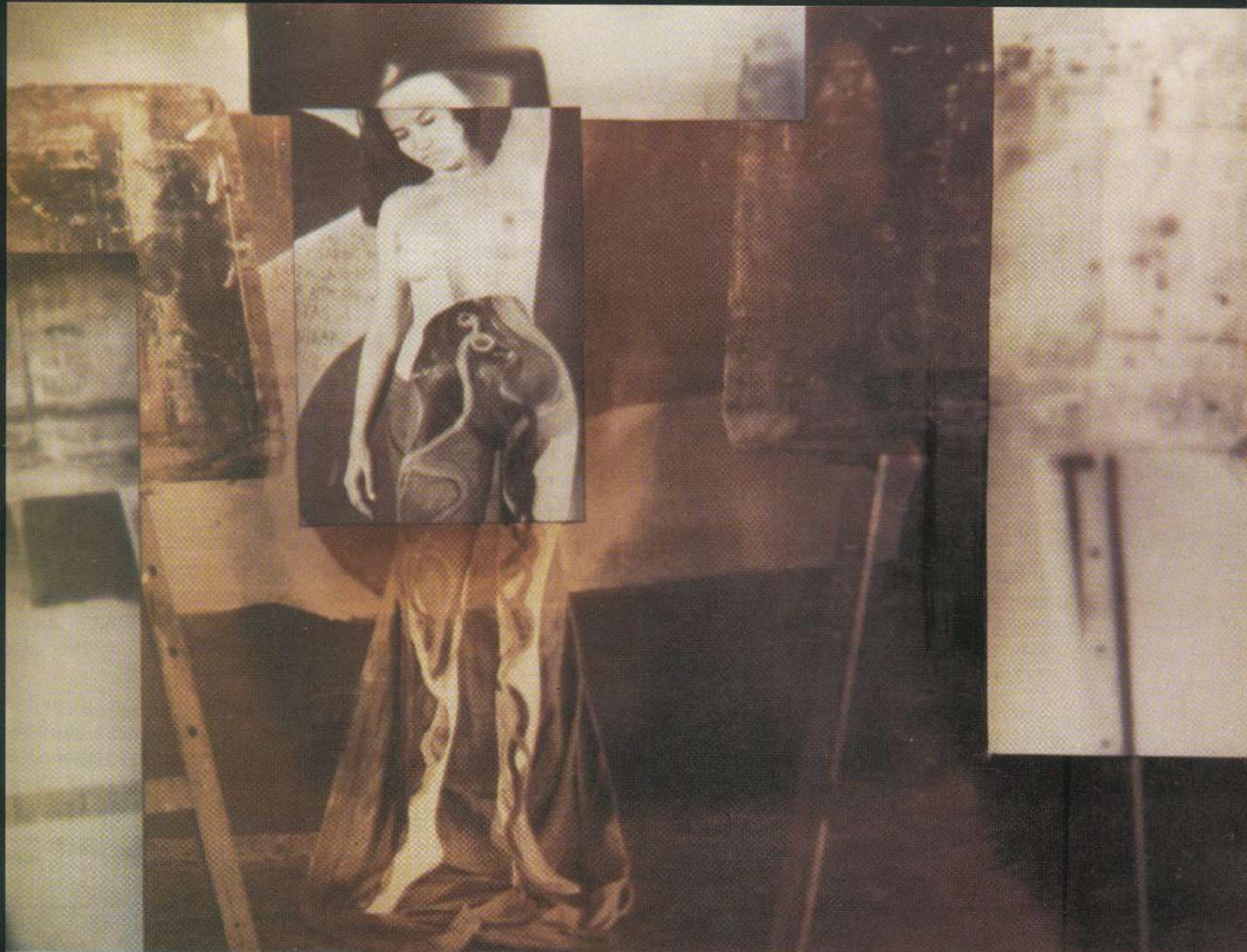
- ARTAUD, ANTONIN. El teatro balinés en *El Teatro y su doble*
 COBARRUBIAS, MIGUEL. *Island of Bali*
 SPIES WALTER AND BERIL DE ZOETE. *Dance and drama in Bali*

JUAN DIEGO MONSALVE



De la serie *Estructurhadas*. Blanco y negro y yuxtaposición-instalación. 19.5 x 14 cm. 2002.

De la serie *Estructurhadas*. Blanco y negro y yuxtaposición-instalación. 19 x 14.5 cm. 2002.





LOS TÍTERES EL ACTOR LA ACTUACIÓN

GABRIEL URIBE M.*

Obra: "La Odisea"
Foto: Juan Diego Monsalve

INTRODUCCIÓN

En los últimos 25 años ha habido en la ciudad de Cali una importante presencia del espectáculo de los títeres, contribuyendo a crear un público para el espectáculo infantil que con el tiempo se va convirtiendo en un público adulto para el teatro en general. Nuevas generaciones de actores, con formación académica o sin ella, han encontrado en el mundo de los títeres no sólo una posibilidad económica sino también un espacio para la expresión de sus más valiosos pensamientos y para el desarrollo de su profesión como artistas.

Por ello se hace necesario acercarse a este fenómeno y tratar de encontrar explicaciones que den cuenta del origen y la evolución del espectáculo de títeres en nuestra región, que se identifique a quiénes introdujeron esta práctica y quiénes fueron los impulsores, qué parentescos hay con otros fenómenos de otras regiones del país como la del viejo caldas, con la presencia de una personalidad como la de Manuelucho, que logró construir una tradición de leyendas y personajes que expresaron la idiosincrasia de estos pueblos paisas.

Independientemente del asunto anterior, con relación a la actividad de los títeres se ha planteado en el ámbito de las escuelas de teatro y en concreto de algunas asignaturas del pensum teatral, la polémica de si un actor de teatro puede desempeñarse competentemente en el mundo de los títeres o si esta actividad requiere una formación específica.

El interés de estas notas es el de plantear si hay una diferencia sustancial entre la actuación teatral y la actuación para títeres, qué de común hay entre las dos prácticas.Cuál es la tarea del actor frente a la construcción de un personaje teniendo en cuenta la especificidad de cada tipo de teatro.

* Licenciado en arte dramático y especialista en desarrollo comunitario de la U. del Valle. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes y del Departamento de Artes Escénicas de la U. del Valle. Director y actor del Taller de Títeres La Tarumba de Cali.

CÓMO DEVIENE EL ESPECTÁCULO DE TÍTERES DEL ACTO RITUAL

Desde los albores mismos de la humanidad las expresiones artísticas comenzaron a tener su lugar y su importancia en el desarrollo del hombre, pero sobre todo en el desarrollo de formas de organización social desde las más elementales hasta las más sofisticadas en la actualidad.

La historia, a través del descubrimiento de las pinturas rupestres en Europa, nos enseña que en estas primeras expresiones se descubre los gérmenes de hechos artísticos y sobre todo teatrales. De hecho, la caza está precedida de un acto ritual que prefiguraba el acontecimiento verdadero. En esos actos mágico-mímicos subyace una actividad, un fenómeno que irá evolucionando y definiéndose en el tiempo en otras formas más identificables como la danza, pantomima, canto y otras representaciones de índole religiosa que desembocaron en la expresión teatral tal como la conocemos hoy día.

Hay que destacar en estos actos mágico-mímicos como en la representación de la caza, la manera rigurosa como se reproducían los pasos dando origen al ritual en el que es tan importante el cuerpo y los movimientos del ejecutante como los objetos, las indumentarias y las máscaras que los cubrían.

No eran, por tanto, elementos accesorios que acompañaban al ritual. Eran verdaderos objetos o instrumentos de ejecución del ritual que, por lo demás, producían un efecto de cubrir o disimular el cuerpo verdadero del ejecutante. Como sabemos este es un principio que aún prevalece en la mayoría de las formas teatrales existentes, aunque ha habido tendencias teatrales que se han preocupado por prescindir de estos elementos pero en tanto que se los trate como accesorios.

De esta corta referencia a la historia se desprende que en este tipo de manifestaciones ya se encontraba presente la esencia del teatro de títeres, puesto que distinguimos dos hechos a destacar que caracterizan esencialmente el espectáculo de los títeres, al decir de Juan Enrique Acuña:

a) la importancia fundamental, no accesoria de los instrumentos materiales expresivos (máscaras, indumentaria característica, figuras, imágenes y objetivos rituales) usados en la representación;

b) la despersonalización del ejecutante que, al cubrirse con los elementos materiales expresivos, no solo se oculta como ejecutante, sino que deja a esos instrumentos la representación física de los personajes.¹

Otro aspecto que también puede entrar a formar parte de las consideraciones para establecer la esencia del teatro de títeres sería el desprendimiento que se produjo en algún momento de las máscaras y las estatuas articuladas que formaron parte de las representaciones públicas en diversos lugares y épocas y que se fueron independizando hasta alcanzar un nivel de autonomía en el espectáculo de títeres. Sin haberse aclarado suficientemente las causas de este distanciamiento, lo importante es reconocer que estos elementos expresivos constituyen el instrumento fundamental de un tipo de teatro y que al ser reconocidos como la esencia del teatro de títeres nos permite formular los problemas que en el terreno de la actuación nos importa.

LAS ACTUACIONES

En el intento por clarificar la actuación en el mundo de los muñecos debemos partir, inicialmente, de encontrar una definición que nos sirva para llevar a feliz término nuestro propósito. Entre tantas definiciones,

¹ Acuña, Juan Enrique: Aproximación al teatro de títeres. Ed. Pueblo y Educación. La Habana, 1.990 p.8

la más dinámica desde mi punto de vista es la de Margareta Niculescu, quien dice que títere es: *una imagen plástica capaz de actuar y representar*.

Esta definición es importante porque no sólo aborda el aspecto material del muñeco sino que implica la relación simbólica y metafórica con el hombre al denominarla IMAGEN. El otro aspecto de la definición implica la posibilidad de acción de esta imagen como desarrollo o consecuencia del movimiento dando una característica precisa que lo distingue de otro objeto que se le parezca pero que no alcanza la dimensión de títere en cuanto no contenga la propiedad de movimiento. La función de representar le asigna una cualidad estrictamente teatral en la medida que se entiende que siempre el muñeco será, simbólicamente, *otra cosa* que debemos aprehender a través del juego metafórico.

De hecho el títere, por su naturaleza, implica una doble acepción: Una material, concreta, referida a su existencia como objeto cuya composición puede incluir materiales de diferente procedencia y puede tener una enorme variedad de tamaño, forma y técnica; y otra acepción como instrumento que produce significación y es lo que tiene que ver en su aspecto semántico teatral, en la medida que representa un personaje que tiene ciertos atributos que están dispuestos en función de un rol que debe asumir en una estructura de significación.

Los dos aspectos de la existencia del títere presuponen la existencia de otro que es quien le anima, le da vida y es, en últimas, el ser pensante capaz de dinamizar los dos aspectos dichos y darle la transcendencia de objeto inanimado en objeto significante. Este es el trabajo del actor titiritero. Con la presencia de este titiritero el muñeco adquiere otra característica que viene a constituir el triple aspecto

del muñeco: aspecto estructural, aspecto funcional y aspecto dramático.

En otras palabras, podemos decir que el títere es una estructura material que está concebida y diseñada para moverse, para cumplir acciones mediante el movimiento y que por lo tanto se convierte en instrumento cuya técnica la denominamos manipulación y que, finalmente, es siempre un personaje, vive en función de ser personaje y podemos decir que la acción es lo que le permite alcanzar este nivel de personaje a través de la actuación.

Al describir estas tres características del muñeco aparece la pregunta sobre el papel del actor en esta modalidad de teatro. Lo que no tiene discusión es que su presencia es indispensable y que no se puede concebir un espectáculo de títeres sin la presencia (oculta) del actor.²

Este asunto plantea como consecuencia la distinción de los tipos de actuación :

ACTUACIÓN DIRECTA: es aquella en la que el actor está presente y es su cuerpo el instrumento en el cual se construye el personaje. Visualmente hay una identificación entre actor y personaje. Esta relación indisoluble entre cuerpo del actor-personaje ha llevado a formular algunas técnicas de actuación tan extremas como el naturalismo y, a la vez, a algunos intentos de romper esta relación como es el caso de Artaud y sobre todo Bertold Brecht.

ACTUACIÓN INDIRECTA: es aquella en la que el personaje es presentado a través del muñeco o de la máscara. Este tipo de actuación a la vez se subdivide en dos: actuación oculta al público y a vista del público.

² "¿Puede darse un teatro sin actores? No conozco ningún caso de este tenor. Se me objetará que así ocurre en el espectáculo de marionetas. No obstante, incluso en este caso, un actor anda siempre tras el telón, aunque sea de otro modo" Grotowski: Hacia un Teatro Pobre.

Habría una tercera actuación que podríamos llamar mixta y que consiste en la actuación a vista del público el actor no sólo manipula el muñeco sino que también él mismo participa de la acción dramática.

Juan Enrique Acuña³ establece unas diferencias substanciales entre estas dos formas de actuación teniendo en cuenta la naturaleza material del personaje, la relación del actor con el espacio escénico y el método de actuación:

Actuación directa

a. El actor crea consigo mismo, con su cuerpo y con su voz, el personaje.

b. Mientras actúa, el actor tiene noción directa del espacio en que se mueve.

c. El actor puede encarnar vivencialmente el personaje.

Actuación indirecta

a. El personaje es el muñeco.

b. El actor ocupa un espacio totalmente distinto de aquel en el que se mueve el personaje.

c. El actor tiene que representar con el muñeco la acción dramática.

Estas diferencias pueden ser discutidas, ampliadas e incluso reformuladas, sin embargo y en aras de síntesis, diremos, a partir del análisis del cuadro anterior, que el actor de teatro (actuación directa) puede ser llevado

de forma natural a establecer una identificación entre él y su personaje en tanto que son sus miembros, sus gestos y en ocasiones su propia voz lo que construye el personaje. Es posible, entonces, que la cadena excitación exterior-reacción psicológica-acción se produzca para poder concretar la vivencia escénica.



Obra: "El cuento de Chilin y Chilon" Foto: Gabriel Uribe

El actor títritero (actuación indirecta), en cambio, es llevado en forma natural a producir un distanciamiento entre él y su personaje, puesto que cada acción del personaje, desde la más sencilla hasta la más compleja, pasa de un minucioso análisis de la acción que se quiere reproducir a la reproducción escénica mediante un procedimiento de manipulación determinado. Por lo tanto, se entiende que todas las acciones en el mundo de los muñecos son elaboraciones conscientes del actor mediante la aplicación de una técnica que implica una destreza en el manejo de su cuerpo, fundamentalmente sus manos y su voz aunque, por supuesto, comprometiéndolo el resto del cuerpo como soporte y vehículo de la voz y el movimiento escénico.

LA VOZ DEL TÍTERE

La existencia del habla en el espectáculo de muñecos plantea un problema muy complejo y en muchas ocasiones con un mal nivel de resolución.

³ Ibid. P.114 y 115



El actor de teatro debe hacer hablar a un personaje que de todas formas tiene un cuerpo y una gestualidad semejante a la suya, por tanto la voz, para no perder credibilidad, debe ajustarse a los mismos patrones de semejanza. Mientras que el titiritero debe hacer hablar a un objeto que por más características antropomorfas que tenga no llamará a nadie a engaño sobre el carácter de objeto inanimado.

La exigencia para el titiritero consiste, por lo tanto, en producir un sonido, una voz lo más próxima posible a la figura de construcción material que aunque tenga una personalidad no deja de ser un muñeco.

En la historia de los títeres se ha aclarado que la utilización de objetos introducidos en la boca para producir la voz del títere se popularizó tanto en la edad media que incluso existe la teoría de que la palabra TITERE proviene del uso de una lengüeta que al sonar producía un efecto fónico similar a la palabra títere. Este pito o lengüeta fue utilizado, se dice, también como una forma de adicionarle un sonido característico a los personajes de los espectáculos de muñecos cuando a estos le fue negada la posibilidad de usar la palabra por efectos de la censura.

Aún hoy día en algunos momentos de los espectáculos y a manera de gags se utiliza este sonido como efecto ante situaciones jocosas, donde prevalece la acción como lo fundamental (persecuciones, caídas, peleas, etc.). Existen otros dos procedimientos para resolver el problema de la voz del títere. Son estos:

-La voz deformada por falsetes, engolamientos o amaneramientos de la voz. Se trata de darle un carácter especial al personaje en la búsqueda de un diálogo más expresivo y vivo.

-La dicción deformada: procedimiento a través del cual no sólo se modifica el sonido natural de la voz sino que además se modifica la estructura de las palabras. Se trata, en últimas, de producir un lenguaje particular que sólo se entiende en el contexto de la obra y teniendo en cuenta el carácter de los personajes. Es lo que se conoce en términos de la jerga teatral como un lenguaje adámico.

El actor tiene un gran trabajo que puede resumirse de la siguiente manera:

El espacio donde se concreta todo el poder de significación en el teatro de actores es el propio cuerpo del actor. Existe una coincidencia del material significado (el personaje) con el instru-

EL TEATRO EN LA EDUCACIÓN ESCOLAR

DOUGLAS SALOMÓN P.*

"El drama es absolutamente esencial en todas las etapas de la educación. Lo considero como la forma de actividad que mejor coordina todas las demás formas de educación a través del arte... No cabe exagerar el valor de la expresión dramática infantil".

HERBERT READ

84

Cuando hablamos de teatro escolar no nos estamos refiriendo a una educación artística que forme niños actores. La primera cosa es que el teatro no es un arte precoz, es por eso que su implementación es verdaderamente delicada, por cuanto hay toda una cultura de la contaminación ocasionada por las tendencias habituales de las manías y los clichés que hacen a esta práctica artística trazar caminos erráticos. Paradójicamente lo que nos une es precisamente la categoría del juego, condición indispensable del arte interpretativo y condición exclusiva en el universo vivencial del niño. No obstante, la no precocidad de este arte con frecuencia se ignora en el manejo común. Esta condición nos coloca en una situación particular de pensar el teatro en el ámbito de la educación artística pues se trata de una práctica artística cuya exclusiva realidad está en la categoría del juego. En este orden de ideas hay que señalar además que el arte dramático es un arte grupal, de tal modo que su

sustancia expresiva en la creación, depende en gran medida de un *partenaire*; igualmente se define este arte como efímera, ya que su funcionamiento ocurre en el aquí y el ahora, como un arte del presente. Al referirnos a su complejidad, lo hacemos con respecto a otras prácticas artísticas desarrolladas en la vida escolar, donde los "peligros" no son tan evidentes.

La pintura, por ejemplo, en principio no tiene riesgos que podrían deformar al niño. La relación que se establece con el papel en blanco y unas crayolas son concretas. El niño raya según la edad lo pulsa y lo manipula. Hay un desenvolvimiento rítmico casi natural, esta ligado a una evolución psicomotriz necesaria en su aprendizaje. Hay una realidad y un grafismo que lo hace jugar. Corrientemente no se le

*Director teatral invitado de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Docente vinculado al Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle.

enseña desde la estética, sino desde la utilización de los materiales; papel y colores son ya un universo, un punto de partida, una buena alternativa para que el papá entretenga el niño que lo invita para hacer algo, pero no puede decir al niño: sube al escenario y actúa.

Primero, no hay un escenario como lenguaje educativo y familiar, segundo, ¿actuar qué? Pero si yo me involucro y propongo al niño jugar a algo, al

gato y al ratón, entonces puede ocurrir una relación de entretenimiento; sólo que el papá lo más probable es que se va a cansar rapidito. Notemos por lo tanto, que esta pareja relacional entre el teatro y la pintura en los niños, nos lleva a formular que la hoja en blanco es como el espacio vacío (escenario) y la crayola, el cuerpo expresivo que juega. La cuestión es que algo puede ocurrir en la hoja en blanco, pero cuando el cuerpo es a su vez el instrumento estamos pues en una difícil situación. Cito a propósito un claro ejemplo



Obra: "Woyzeck". Foto: Juan Carlos Cuadros.

como ejercicio que pone Peter Brook en su libro "La puerta abierta": "Pídale a un voluntario que camine de un lado del espacio al otro; cualquier persona puede hacer esto; el más idiota no puede fallar, sólo tiene que caminar, el voluntario no hace ningún esfuerzo y no se merece ninguna recompensa. Ahora pídale que trate de imaginar que está sosteniendo una preciosa jarra en sus manos y que camine muy cuidadosamente para que no se derrame su contenido, aquí cualquiera puede realizar nuevamente el acto de imaginación que se requiere y puede moverse más o menos de un modo convincente. Para este punto el voluntario ha realizado un esfuerzo especial, así que de pronto se merece las gracias y un pago como recompensa por haber tratado, ahora pídale que imagine que mientras va caminando la jarra se desliza entre dedos y se rompe contra el piso regándose su contenido, ahora él está en problemas, trata de actuar, y la peor clase de actuación artificial, se apoderará de todo su cuerpo y su rostro".

Notemos con este ejercicio que esta simple acción requiere, naturalmente, un entrenamiento para que el actor resuelva desde una mirada artística la creación de una vida auténtica y propia del escenario y no simplemente una imitación. Tampoco se trata de pensar que pintar es la cosa más fácil del mundo, se trata sencillamente de la complejidad de la sustancia expresiva, de algún modo el juego con la crayola sobre el papel es libre, es jugar con los materiales, un rayón puede tomar forma y sería muy drástico decir que lo que pintan los niños son puros mamarrachos y rayones que no significan nada. Hay por supuesto bellos dibujos y pinturas.

El juego de esa crayola en el papel, su figuración, su ritmo, su emoción, sus posibles configuraciones psíquicas transmitidas por el niño(a), nos dejan a veces en la perplejidad y otras verdaderamente sorprendidos,

pero curiosamente cuando tomamos el teatro los referentes son justamente una lectura de artificialidad, de exageraciones y de falsedad que comúnmente hacen decir: "que persona tan teatral"; incluso es frecuente oír esa expresión de alguien que engaña: "Esta haciendo puro teatro", entonces el teatro aparece como falso; no como un arte interpretativo, donde la verdad es un efecto de vida creada que aparece en el escenario. Hay una especie de contaminación social y cultural que se trasmite y se interioriza, influenciando el camino errático, de un arte muchas veces también desfigurado por el mismo medio artístico.

Todo esto contribuye a una deformación de este arte, que por demás hace muchísimos años estableció sus leyes, pero que con frecuencia son ignoradas por las mismas personas dedicadas al arte dramático. Stanislavsky, con toda su sabiduría siempre fue un disconforme con el nivel de técnica del actor contemporáneo.

En sus charlas a los directores y actores solía inquietar con esta dificultad "Nuestro arte, por ahora es un arte dilettante, puesto que aún carece de una auténtica base teórica. No conocemos sus leyes. El maestro Stanislavsky argumenta esto con referencias a otras prácticas artísticas, donde sus leyes son precisas. En la música y la pintura, se conoce con certeza cual es su elemento primordial; en la música es el sonido, en la pintura el color, en el dibujo el trazo y la línea y ¿en el teatro? solía preguntar Stanislavsky. Dado que por lo general cualquier hombre de teatro (y como regla general,) dará una respuesta diferente, no hay un lenguaje común, aunque desde hace siglos se conoce una definición clara y concreta, el elemento primordial de nuestro arte, dice Stanislavsky, es la acción. "Acción auténtica, orgánica, productiva y racional". Digamos, pues, que en la medida en que clasifiquemos el elemento primordial de un arte determinado, podemos



Obra: "Woyzeck" Foto: Juan Carlos Cuadros.

por tanto situarnos en un común denominador y de esta manera teorizar sobre la praxis, encontrando su naturaleza, su especificidad, su natural esencia expresiva que nos va permitir sacar lo que necesitamos para ese paso educativo que estamos denominando teatro escolar.

Desde esta perspectiva hablaremos del maestro-actor, dado que el enfoque educativo respecto al teatro como educación artística, se sigue considerando como una actividad que pueden desarrollar los maestros de la escolaridad sin tener en cuenta el crecimiento que desde hace más de dos décadas, las universidades públicas en materia del arte teatral han ido formando artistas licenciados que orienten y dinamicen el desarrollo artístico del teatro y sistematicen el delicado tema del teatro escolar.

El arte dramático en su expresión no es precisamente un arte precoz, como sí lo son la música y el ballet; pero sería obtuso pensar que no desempeñaría un importante "papel" en el desenvolvimiento y aprendizaje de los niños(as) en su formación escolar. Tengo una particular mirada sobre su importancia porque es precisamente en la edad infantil cuando mejor nos podemos aproximar a la exclusiva categoría que nos une: el juego. Nos corresponde, no obstante, ubicar y diseñar contenidos y precisarlos de acuerdo con unos objetivos que nos permitan orientar tanto los juegos dramáticos como los juegos escénicos.

En este orden de ideas lo primero que hay que subrayar es que con la implementación de lo artístico no se pretende hacer artistas ni crear inclinaciones de afición a un arte, de la misma manera que el cursar las materias ampliamente conocidas, no pretende tampoco que se estén formando matemáticos o futuros lingüistas. Sencillamente se cursan independientemente del gusto.

Curiosamente con lo artístico aparece esta confusión y en el peor de los casos, ni siquiera forma parte del currículo, como ocurre lastimosamente en la educación oficial o pública. Los brotes de juegos escénicos que en las escuelas de primaria algunas veces realizan y que llaman “una dramatización”, los orienta la maestra o maestro, obviamente sin ninguna formación artística.

Es en esta perspectiva que el arte dramático, generado en alternativas de juego, debe formar parte obligada en la formación integral.

Es natural que no se trata pues hacer actores de los niños, sino poner en sus manos estas herramientas para fomentar y desarrollar posteriormente su libre expresión; herramientas que en su propio proceso posibilitan instalarlos en tipos de juegos sobre otras realidades, vivencias de nuevos rituales y una confrontación en su ámbito sociofamiliar que los impulse a digerir conflictos y eventos que suelen aparecer en lo cotidiano.

La incursión del teatro escolar lo vamos a plantear entre lo que sería el juego dramático, el juego escénico, ejercicio jugados o juegos libres. De hecho que si trabajamos con pequeñas edades de 4 y 5 años, no vamos a llegar con un libreto para repartirles personajes y textos. En realidad lo que podemos hacer es jugar y para eso el abanico es bastante amplio.

EL JUEGO DRAMÁTICO

Cada vez que miro a los niños jugar no puedo dejar de ver que lo que realmente hacen es aprender y si los situamos en el juego dramático, comprenderemos que aprenden a instalarse en otro punto de vista, a simbolizar desde el objeto, a jugar la realidad que les rodea o que imaginan, a socializar y digerir lo cotidiano, con el único propósito de jugar, de ser ellos mismos.

Uno de los principales rasgos del juego dramático es que por lo general, se desarrolla colectivamente, como una actividad lúdica, que planifican los niños de manera espontánea y por su propia cuenta.

Ellos organizan y distribuyen como buenos expertos de aquello que van a jugar, conocen las reglas y funcionan como en el teatro con sus propias convenciones. Igualmente crean sus recursos y es aquí cuando la fantasía y la creatividad forman parte del encanto al que puede llegar el juego. Jugar a los pistoleros por ejemplo, no necesariamente requiere de “armas” juguetes. Fulminar al otro no pasa por la agresión física y si llegara por accidente a ocurrir se puede formar la de Troya. El otro no lo acepta y aquí puede ser interrumpido el juego... Digamos que de las cosas para destacar es esa capacidad de juego que tienen sin pensar que lo que están jugando es hacer el ridículo. La niña que juega con su muñeca la cuida de verdad, no se relaciona simplemente como si manipulara un objeto, establece sentimientos y la protege.

Existen pues unos juegos o actividades que se han ido transmitiendo y que en la medida en que trabajamos con niños tenemos la posibilidad de darles a conocer otros juegos conservando la autonomía que requieren para jugarlos. En ese proceso los vamos involucrando y los vamos interesando, para pasar a los llamados juegos escénicos.

JUEGOS ESCÉNICOS

La particularidad del juego dramático es que no es necesariamente un juego para comunicar, para ser visto, no requiere ese elemento que fundamenta el teatro, como es el público. Con el juego escénico entramos en la esfera de la composición, del ensayo, de organizar una estructura, de transmitir una idea. Un juego escénico puede surgir de un buen juego dramático, puedo partir de su conformación y generar una intervención para

establecer conscientemente unas convenciones, una mejor distribución de los elementos y un tiempo de preparación... Igualmente podemos desde una ronda encontrar un desarrollo escénico y con la literatura infantil, producir adaptaciones libres, que se sostengan en los parámetros del juego escénico.

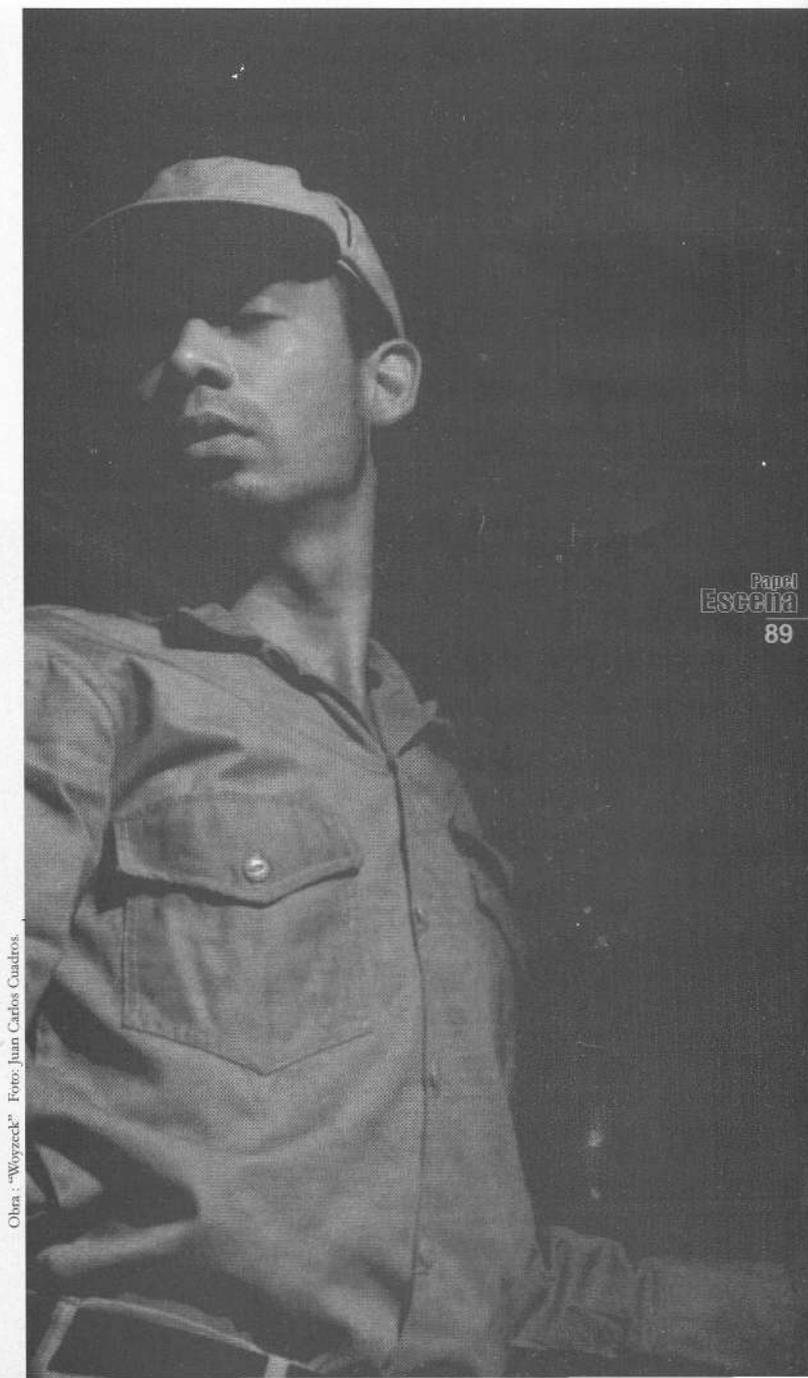
Con el juego escénico establecemos un acercamiento mayor con lo artístico, hay un diseño, un vestuario, objetos y atmósferas lumínicas (de ser posible). Una cosa es adaptar "El gigante egoísta" de Oscar Wilde como producción teatral y otra muy distinta es hacer de este cuento un juego escénico con niños de cuatro años.

Tanto en el juego dramático como en el juego escénico el niño tiene la posibilidad de expresarse de un modo orgánico y espontáneo. Hay una rica utilización de su instrumento corporal y vocal. El niño unifica a través del juego la voz y el gesto.

En el juego escénico se requiere un nivel de comunicación, ahora hay un tema o un argumento y ellos lo deben comunicar.

EJERCICIOS JUGADOS

Llamamos "Ejercicios jugados" a aquellos juegos que han ido encontrando su lugar en diferentes prácticas humanas. Los ejercicios jugados tienen la virtud de ser genéricos y funcionales, pueden ser jugados por niños y por adultos. Pueden ser muy bien utilizados por los actores y en consecuencia permiten ser te matizados. En la formación artística de los actores estos juegos son siempre una preparación para abordar un tema o para estar atentos y en buena disposición para iniciar un ensayo. Así mismo, en los niños se convierten en extraordinaria diversión, al tiempo que ejercitan habilidades para la atención, la concentración, el ritmo, la expresión individual dentro de un colectivo



Obra: "Woyzeck" Foto: Juan Carlos Guadros

y su maravilloso descubrimiento de un espíritu en expansión. Pertenecen a estos juegos, desde una "Lleva" a "La máquina de escribir", que es un juego de exclusiva atención escénica.

En general estos juegos se caracterizan por ser una actividad placentera, espontánea y voluntaria: En muchos de estos juegos los niños se autoafirman y crecen en su autoestima, así mismo, es una gran experiencia cultural del hombre.

Así pues, una didáctica de la dramatización ha estado dirigida en la mayoría de los textos a los maestros de la escolaridad. Es oportuno reaccionar a esta tendencia puesto que en el país contamos con varias univer-

sidades que están ofreciendo programas de licenciatura artística en el campo del arte dramático, y sin embargo, tanto el Ministerio de Educación como en las Secretarías de Educación hacen caso omiso de estas riquezas, como si gigantescas vendas nublaran su mirada ante la importancia de una educación integral y así el fascinante recurso del teatro escolar queda a la deriva. De hecho las experiencias artísticas en teatro quedan en la iniciativa de los maestros o las maestras de estas instituciones educativas.

Partiendo de la base que en el país existen ya decenas de artistas licenciados en arte dramático que deambulan ante la ceguera del Ministerio de Educación, vemos la imposibilidad de un diálogo con la educación



artística, y que en los últimos años las reformas educativas siguen obstaculizando su inclusión obligatoria en el pensum formativo de las futuras mujeres y los futuros hombres de este país: Es por esto que tenemos que empezar a tener una lectura común sobre la importancia del teatro escolar guiada por estos maestros-actores. El maestro-actor es antes que nada un artista del juego, condición sine qua non para abordar esta práctica artística con los niños. Para poder ejercer el arte escénico tiene que estar formado como actor, tener oficio, capacidad de juego y una extraordinaria inventiva. Es desde esta praxis que el actor puede racionalizar lo pedagógico como algo que descubre para sí mismo, pues la verdad sea dicha este es el único secreto para ejercer un trabajo con los niños. El maestro-actor se define pues como alguien que sabe jugar, después viene todo lo demás: las estrategias, el manejo grupal, la planificación, la ubicación de las dinámicas, la clasificación de los juegos y antes que cualquier otra cosa su inventiva como herramienta pedagógica y artística.

BIBLIOGRAFÍA

CERNILLO, PEDRO (coordinador). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Ediciones de la Universidad de CASTILLA.

CERVERA, JUAN. *Cómo practicar la dramatización*. Editorial CINCEL.

EINES, JORGE. *Didáctica de la dramatización*. Gedisa - Editorial.

HERANS, CARLOS. *Teatro y escuela*. Distribuciones - Fontamani.

MOTOS, TOMAS. *El taller de teatro*. Ediciones octaedro

PELEQUIN, ANA. *La aventura de oír*. Editorial CINCEL.

TOPORKOV, V. O. *Stanislavsky dirige*. Fabril Editores Buenos Aires.



Obra: "Woyzeck" Foto: Juan Carlos Cuadros.



NACIMIENTO Y PALABRA

"En realidad mi escritura se ha encontrado siempre frente a dos caminos divergentes que corresponden a dos tipos distintos de conocimientos: uno que avanza por el espacio mental de una racionalidad incorpórea, donde se pueden trazar líneas que unen puntos, proyecciones, formas abstractas, vectores de fuerzas; el otro que avanza por un espacio atestado de objetos y trata de crear un equivalente verbal de ese espacio llenando la página de palabras, en un esfuerzo de adecuación minuciosa de lo escrito a lo no escrito, a la totalidad de lo decible y de lo no decible. Son dos impulsos diferentes hacia la exactitud que nunca llegarán a la satisfacción absoluta: uno porque las lenguas naturales dicen siempre algo *más* de lo que dicen los lenguajes formalizados, entrañan siempre cierta cantidad de *ruido* que perturba la esencialidad de la información; el otro porque, al expresar la densidad y la continuidad del mundo que nos rodea, el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, dice siempre algo *menos* respecto a la totalidad de lo experimentable."

Italo Calvino



Juan Diego Monsalve. De la serie Estructuradas. Blanco y negro y yuxtaposición-instalación. 5° puesto. 3ª bienal de arte contemporáneo. Florencia. Italia. 2003



BELLAS ARTES
Entidad Universitaria
Cali - Colombia

Facultad de Artes Escénicas