

papel Escena

N. 1, 1999

**Notas sobre poesía lírica y poesía
dramática**

Que hablen los maestros...

Ana Ruth Velasco.

**El Encuentro nacional de escuelas
superiores de teatro, un reconocimiento
vital.**

Potenciar la creatividad de los jóvenes.

**Reflexiones acerca de la problemática en la
enseñanza del teatro.**

**El Niño ese gran investigador lanzado al
laberinto del vacío.**

Imaginario y pedagogía.

Charleston el andariego.

Insomnios

Las miradas de la ciudad.

El hábito de mirar la ciudad.

**El eterno compromiso con lo efímero,
paradoja del actor.**

El juego, una posibilidad dramática.

El efecto cómico.

Canjes.



BELLAS ARTES Entidad Universitaria - Facultad de Teatro - Cali - Colombia

papel
Escena

Nos es grato compartir el primer número de la Revista Papel Escena, producción de la Facultad de Teatro de Bellas Artes de Cali, Colombia.

Ramón Daniel Espinosa
Rector

Fernando Vidal
Decano

Rector
Ramón Daniel Espinosa Rodríguez
Vicerrector Académico
Henry Caicedo Ospino
Vicerrectora Administrativa
Luisa Liliana Oviedo Domínguez
Decano de la Facultad
Fernando Vidal Medina
Directora de Carrera
Angela Maria Arce Cabrera

Papel Escena

Director
Fernando Vidal Medina
Editora
Helga Mariana Castro de Borrero
Diseño Gráfico
Diego Mauricio Cano Espinosa
Katherine Dossman Casallas
Lucía Fernanda Garcés Torres
Transcripción de textos
Sonia García de González
Portada
Enrique Buenaventura
Obra: "La Estación"
Foto: **Pedro Rey**
Preprensa e impresión
Artes Gráficas Univalle

INSTITUTO OPTAL. BELLAS ARTES
BIBLIOTECA
ALVARO RAMIREZ SIERRA

Revista Semestral
Facultad de Teatro



BELLAS ARTES

Entidad Universitaria

Av. 2N # 7N - 28 Tel.: 660 64 04 - 667 56 49
Cali - Colombia

EDITORIAL

La Facultad de Teatro se siente muy complacida con el hecho de poder entregarles su nueva publicación **PAPEL ESCENA**. Este será un espacio abierto a la reflexión sobre el hacer teatral, su conceptualización y articulación con la práctica pedagógica y lo artístico, como también su interacción con los contextos urbanos.

En este Número contamos con la participación de grandes Maestros vallecaucanos, Especialistas en el campo teatral, Profesores, Estudiantes e Invitados de instituciones conexas. El intercambio de saberes nos permitirá seguir mejorando nuestras políticas, nutrirnos con las experiencias y vivencias que son sistematizadas, pensadas y compartidas. Este es un puente para ampliar fronteras, para encontrarnos y controvertirnos cuando sea necesario.

El Maestro **Enrique Buenaventura** nos compartirá un capítulo de su libro sobre Poesía Dramática que prepara para su próxima publicación en México, acompañado de unas ilustraciones pintadas especialmente para nuestro número de **Papel Escena**.

Ana Ruth Velasco nos hablará de los caminos recorridos en el mundo teatral y sus razones para elegir el contacto con los niños a través de los títeres como su espacio creativo y de magisterio.

Hay gran variedad de temas en **Papel Escena** como, la relación que existe entre el imaginario y la pedagogía o la importancia que tiene dentro de ese imaginario el juego y la creación. Esto implica darle otras connotaciones al juego, reconocerlo como una actividad que requiere de un conocimiento previo para ser una herramienta eficaz de exploración y actuación, donde se expresan aquellos

sentimientos que la sociedad pretende siempre ocultar. Se cuestiona nuestro gran compromiso como actores y la historia se encargará de registrar esos valiosos aportes o nuestra responsabilidad en el aniquilamiento del espíritu creativo e investigativo de los aprendices de actores y actrices. En todos estos trabajos se resalta la importancia de fortalecer ese espíritu en las diferentes disciplinas del conocimiento.

Las múltiples formas de abordar el estudio y la comprensión de la ciudad que vibra y siente, nos permiten socializar lecturas y experiencias, confrontar esas miradas sobre la ciudad aparentemente muda y las voces de esos espacios que se terminan por ignorar.

La Facultad de Teatro, con el apoyo de las entidades gubernamentales correspondientes, iniciará la **Cátedra Internacional de Teatro ENRIQUE BUENAVENTURA**. Esta tendrá el carácter de Diplomado Internacional y su convocatoria versará sobre la Escritura Teatral. Es una gran satisfacción para la Institución ofrecer por primera vez en nuestro país estudios teatrales de carácter internacional.

Deseamos seguir compartiendo nuevos conocimientos, alcanzar metas que nos enriquezcan y contribuyan al vigor y contemporaneidad del Arte Teatral.

FACULTAD DE TEATRO

INDICE

- Enrique Buenaventura 4** Notas sobre poesía lírica y poesía dramática.
- Anabel Palacios 14** Que hablen los maestros...
Ana Ruth Velasco.
- Ana María Vallejo 21** II Encuentro nacional de escuelas superiores de teatro,
un reconocimiento vital.
- Carmen Carballo Basadre 23** Potenciar la creatividad de los jóvenes.
- Jorge Prada 28** Reflexiones acerca de la problemática en la enseñanza del teatro.
- Fernando Duque Mesa 32** El niño, ese gran investigador lanzado al laberinto del vacío.
- 36** Charleston el andariego.
- Johannio Marulanda 38** Imaginario y pedagogía.
- Víctor Hugo Enríquez 45** Insomnios.
- Fernando Vidal Medina 50** Las miradas de la ciudad.
- Adriana Rodríguez 57** El hábito de mirar la ciudad.
- Jesús Antonio Mina 63** El eterno compromiso con lo efímero, paradoja del actor.
- Jenny Sofía Perea 67** El juego, una posibilidad dramática.
- Abdenis Bermúdez 71** El efecto cómico.
- 75** Canjes.

Enrique Buenaventura

Enrique Buenaventura - Obra: "La Estación" - Foto: Pedro Rey



NOTAS SOBRE POESÍA LÍRICA Y POESÍA DRAMÁTICA

Es difícil hablar de poesía lírica en general, por las diferencias de tiempo y de lenguas, y sería fácil caer en una especie de "historia" de esa poesía, propósito que no entra - para nada- en los objetivos de estas notas. Prefiero tratar de definirla por oposición a la poesía dramática.

Diría que la lírica es una forma de incomunicación violada, una forma de comunicación del poeta consigo mismo que busca la relación con el otro, descubriendo al poeta que subyace en el otro. El placer de leer poesía lírica es un modo de participación, de expresión de la propia dimensión poética a través de la lectura en voz alta, mental o real, es una solidaridad y una complicidad que ocurre también en la música y, en otro plano, en las artes plásticas. Una apropiación legítima de lo que el poeta expresa por y para los demás, pero cuya destinación no es indispensablemente los otros, sin que ello —esa condición de intimidad- la condene, inexorablemente, a un solipsismo. Por el contrario, la identificación con otras voces destaca la voz del poeta:

Por: Enrique Buenaventura

Dramaturgo, director y teórico teatral con amplio reconocimiento nacional e internacional. Se han publicado antologías de sus obras y ensayos en Roma, México, Inglaterra, Estados Unidos, Cuba, etc. Fundador y director del TEC, grupo que ha montado sus obras y en el que ha desarrollado el método de la creación colectiva. Entre ellas se destacan "Los papeles del infierno", "A la diestra de Dios padre", "El menú", "La Orgía" y la "Historia de una bala de plata" (Premio Casa de las Américas 1.980).

*"Ya no sé si estos versos
son de la Biblia,
de Walt Whitman o míos..."*

Dice León Felipe.

*Meus versos são meu sonho dado.
Quero viver, não sei viver,
por isso, anónimo e encantado,
canto para me pertencer (1)*

Dice Fernando Pessoa.

*Les anglots long
des violons
de l'automne
blessent mon coeur
d'une langueur
monotone (2)*

Canta Verlaine.

*De todo lo velado
tenue, lejana y misteriosa surge
vaga melancolía
que del ideal al cielo nos conduce.*

Canta José Asunción Silva.

*Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.*

Canta don Francisco de Quevedo y no citamos sino el primer cuarteto, de uno de sus maravillosos sonetos de amor.

*Me celebro y me canto a mí mismo
Y lo que digo de mí lo digo, también, de ti...*

Dice, cerrando con broche de oro estas citas, Walt Whitman, en recreación de León Felipe.

Si es un verdadero desafío traducir la poesía lírica, ello se debe a su enraizamiento en la música de una lengua que cualquier traducción literal o prosaica destruiría y los poetas que la traducen, en realidad la recrean, la tocan — digamos así — en otro instrumento. En relación con la lengua en la escribe, el poeta trata de realizar algo imposible: liberar las palabras de su significado cotidiano a través de un trabajo sobre el significante. Dar a esas palabras una vida propia, conferirles una autonomía hasta los límites de la incoherencia, sin arrojarse al vacío. Esa

era la pelea de Vallejo con “el lenguaje del león”: El poeta puede rugir, pero se le debe entender. La libertad no existe, pero en la huida hacia ella, se sitúa la poesía.

El poeta es un hermeneutico que se debe hacer entender. Al principio solo una minoría lo comprende y solamente llegará a “las masas” cuando estas ya no existan.

*“¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!”*

Gritaba Vallejo llegando al borde del abismo. Después plantea como un teorema:

*La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y al pájaro, después, en huevecillos.*

*La cólera del pobre
tiene un aceite entre dos vinagres.*

y, más adelante, en el mismo poema:

*La cólera del pobre
tiene dos ríos contra muchos mares.*

Es la época aciaga en la cual Picasso construye la destrucción bárbara de Guernica. El arte que se enfrenta, inerme, a los tanques y a los bombardeos, invita al mundo a enfrentarse y a derrotar el fascismo. Chaplin crea “El Gran Dictador” mofándose de la parafernalia teatral de Mussolini. Bertolt Brecht escribe: “Terror y Miseria del Tercer Reich”, que lo llevará a enfrentar, en el exilio, los interrogatorios fascistas de un capitalismo que ve un enemigo mayor en el ideal socialista —que hoy resulta, transitoriamente, utópico— del dramaturgo Alemán.

Los lenguajes del arte —cuando no son decorativos— aguzan su filo crítico, veamos, pues, cómo ese filo que los ha distinguido desde la remota antigüedad en todos los continentes, lenguas y formas de expresión constituyen una amenaza —a veces a pesar del artista mismo— para las tiranías de todo pelaje.

En ocasiones –con una asepsia sospechosa- se quiere poner aparte el arte “comprometido”. Se procura separarlo de un pretendido “arte puro”, sin ver que esa pureza lo compromete –no con las fuerzas vivas de una sociedad- sino con las minorías serviles. Veamos un ejemplo: Zeami (1363-1443) el gran poeta y dramaturgo japonés, cuyas obras son plato exquisito en la dinastía Shogun, y a las cuales volveremos cuando hablemos de poesía dramática, es de pronto –por cambios en el contexto social- condenado al destierro. Un arte, en principio depurado y cortesano, cuando cambia el viento, cae en desgracia y ello porque estaba enraizado en ideas que se tornan sospechosas cuando el poder sufre transformaciones. Un arte verdadero, cargado de semillas es, siempre, un arte en peligro. Puede gozar del favor de un poder pero, como no es bufón, puede también perder ese favor y –sin poder desmentirse- no solo es desfavorecido sino –a menudo- perseguido.

Hay en la lírica, por supuesto, elementos dramáticos y viceversa. En la poesía de Pablo Neruda, curtida en tantas batallas políticas, el tono dramático y, a veces, panfletario, tiene la audacia de saltar a una escena convertida en campo de guerra. La poesía de José Martí es combatiente:

*El rayo surca, sangriento,
el lóbrego nubarrón:
Echa el barco, ciento a ciento,
los negros por el portón.*

*El viento fiero quebraba
Los almácigos copados.
Andaba la hilera, andaba,
de los esclavos desnudos.*

*El temporal sacudía
Los barracones hinchidos.
Una madre con su cría
pasaba dando alaridos.*

*Rojos, como el desierto,
salió el sol al horizonte.
Y alumbró a un esclavo muerto,*

colgado a un ceibo del monte.

*Un niño lo vio, tembló
de pasión por los que gimen.
¡ Y, al pie del muerto, juró
lavar con su sangre el crimen!*

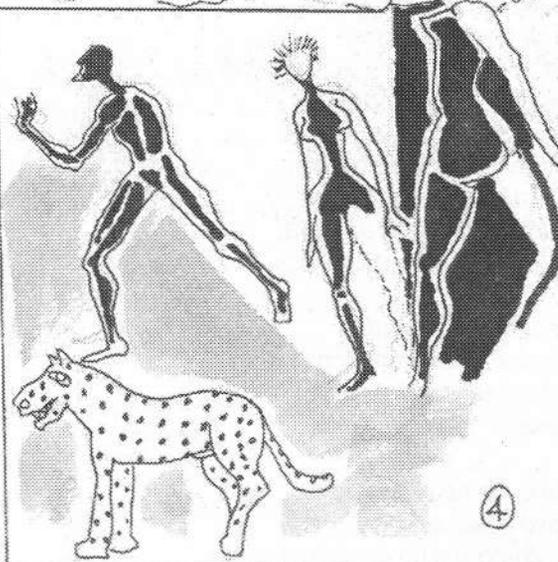
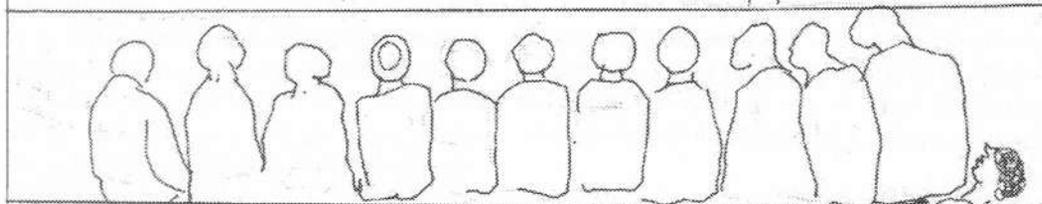
Uno compara ese “cuadro” con los grabados de Goya donde, con su extraordinario manejo de luces y sombras, eleva una “voz desgarrada” contra las barbaridades de Pepe Botella en la invasión napoleónica a España.

Yendo y viniendo sin orden cronológico, sino más bien por semejanza de temas, nos encontramos en el siglo XVI, en México, con Sor Juana Inés de la Cruz, personaje milagroso, que aquí nos viene como anillo al dedo, con su teatro lírico, armado a la manera Medieval con versos influidos por don Luis de Góngora. Los personajes: *el occidente, la américa, el celo, la religión, músicos, soldados*; tienen ese carácter simbólico y ecuménico del teatro Medieval. Veamos una descripción de la “puesta en escena” de tragedias y comedias de Séneca, cuyo teatro pudo inspirar a Sor Juana: “El modo en que se representaban las tragedias y comedias era este: El teatro era un área semicircular en medio de la cual había una casita llamada escena, en la casita había un púlpito. El poeta subía al púlpito y leía en voz alta su texto. Abajo, en cambio, se encontraban los actores. Su cometido era reproducir en los gestos y en las actitudes del coro lo que el poeta decía en el púlpito, adaptándolo a cada personaje...”. Iluminando la memoria con eso de las semejanzas, recuerdo “El Bunracu” que ví en Kioto: Una gran muñeca, manejada por tres actores y, en una especie de púlpito, otro actor (quizá representando al poeta) leyendo los textos. Las dos expresiones poéticas: La lírica y la dramática, separadas pero simultáneas en el escenario. Y avanzando más en las semejanzas ajenas a lo cronológico, uno se encuentra con Tadeusz Kantor, quien dirige el espectáculo presente, en escena, con gestos de director de orquesta, mientras realizan la acción unos actores maquillados y vestidos con un naturalismo que se trasciende a sí mismo, hasta adquirir una imagen

TEATRO NO JAPONES
SIGLO XIV

(1) CAMERINO

(2) ESCENARIO



ilusoria, alucinante, fantasmagórica, que concuerda con los objetos, los cuales apenas insinúan su condición, convertidos en máquinas tan inútiles como inverosímiles y, en algunos casos, actores y muñecos se confunden, cobrando los últimos una vida que pierden los primeros. El naturalismo sólo se invoca para que el recuerdo no se diluya; para que tenga la precisión del sueño y, al mismo tiempo, la vaguedad —digamos metafísica— del mismo. La poesía lírica ha sido poseída por la escritura. Se recuerda un poema con su división en estrofas (sin hablar de las aventuras gráficas del Dadaísmo, del Surrealismo, etc.). La forma del soneto —llegada de Italia a la literatura castellana— es una forma visible en primer lugar y, en segundo lugar, medida horizontal y verticalmente como un templo griego del siglo V a. de J. C.

La poesía dramática tiene el texto literario —ya lo hemos anotado— como uno de sus códigos o lenguajes. Es importante el poeta, pero la dramaturgia no se queda en él y no existe más que durante la representación. En ésta existe como dramaturgia del actor, del espacio, del tiempo, de la luz, de cada uno de “los textos” (actanciales, kinésicos, proxémicos, etc.) que —ensamblados— constituyen el espectáculo. ¿Podemos llamar a este “ensamblaje” de textos poesía? ¿No tiene la poesía como materia, como expresión la palabra? Esa es una limitación de la poesía, más aún, una mutilación, una reducción al campo de la literatura, algo típico de una sociedad especializada en límites, en ponerle “puertas al campo”. El lenguaje poético tiene unas leyes, unas relaciones entre el sonido y el sentido que, en otras formas de expresión, se dan entre formas y contenidos, y ellas pueden aparecer, incluso, en las matemáticas puras, según muchos entendidos en la materia.

Una poesía dramática que los críticos metieron en el costal del absurdo, la de Samuel Beckett, es una poesía inseparable de la escena, “insuficiente”, digamos así, en la literatura y plena, únicamente, cuando se realiza en el escenario. La relación de Beckett con Buster Keaton, un poeta de la imagen, en el cine mudo, no es casual.

La poesía habla de los seres y de los episodios haciendo

una evocación y una invocación que no informa, por el contrario convoca, invita a compartir una experiencia.

El teatro ha estado siempre más cerca del discurso mítico que del discurso lógico-racional (ello no significa que el discurso mítico sea deshilvanado, incongruente o disparatado, sencillamente tiene una lógica propia, más cercana a las asociaciones que a las inducciones y deducciones).

El pensamiento mítico es heredero de la tradición oral y tal tradición supone la **reiteración** como recurso pnemotécnico.

La reiteración y el ritmo son características, tanto del discurso mítico como del poético (y, por supuesto, del discurso musical). La escritura “pese a sus innegables beneficios, no asegura, necesariamente, el acceso a un nivel superior de cultura” (Levy Strauss). Como especifica Leo Frobenius “Todos los géneros literarios son elaborados y mantenidas sus formas específicas por la tradición oral: el épico, el lírico, el dramático, leyendas, cuentos, fábulas, proverbios, historias, adivinanzas”. Los poetas se han referido a ello como “su dialecto”. Poushchine se refiere al “yambo” de cinco pies que “para nosotros aparece fluido y fácil”, como lo anota Jacobson (1), sin embargo “rebuscado” para el poeta. Lope de Vega, con su fluidez “monstruosa”, da cuenta de su destreza en la “fabricación” de sonetos:

Un soneto me manda hacer Violante (2)
que en mi vida me he visto en tal aprieto.
Catorce versos dicen que es soneto,
burla burlando van los tres delante...

Es un alarde de esgrima verbal. Nosotros tenemos, en León de Greiff, una búsqueda exhaustiva y un hallazgo feliz de un dialecto muy original, que si es difícilmente popular, hace un aporte trascendental a la poesía, como lo hizo don Luis de Góngora en el llamado Siglo de Oro.

Dice Jacobson, “A la teoría de la adecuación absoluta del verso al espíritu de la lengua, de la no resistencia de la

forma a la materia lingüística, nosotros oponemos la de la violencia organizada, ejercida por la forma poética sobre la lengua". (3)

No hemos trazado una frontera territorial entre la poesía lírica y la dramática. Las dos riegan el mismo territorio y son afluentes del inmenso río que desemboca en el mismo mar. Sin embargo, la lírica se parece a ciertos ríos como el Capibaribe, río de Recife, Pernambuco, Brasil, que corre a contra corriente, hacia su nacimiento, como una manda de caballos desbocados que huyera de la cincha y del freno. La lírica "pasa" por "los otros" y regresa al poeta, desbordándolo, de todas maneras. La dramática reencarna, digamos así, en actores, directores de escena, voces, silencios, ruidos, sonidos, espacios, etc. Vuelve poesía todo lo que toca y puede tocar lo inverosímil y lo impalpable. Recordemos el sobresalto de García Lorca cuando termina Bernarda Alba, después de una larga estadía en el teatro lírico: "¡Puro teatro, ni una gota de poesía!" y, no es cierto, es **otra** poesía que comprende la fábula, los personajes, el resuello contenido de los espectadores. Recuerdo haber visto en San Francisco, California, una Bernarda impecable pero, a mi modo de apreciar, injusta. Esa noche hablé con el director y con la actriz que hacía Bernarda. Ella no es, dije, en mi opinión, represora o, si lo es, ello se debe a que es reprimida por el contexto social en el cual levanta a sus hijas. Eso, agregué, no se ve aquí, en California y, por lo tanto, ustedes ponen el acento en la estructura, en la riqueza del diálogo y en los personajes. No sé qué pasó después. No podía fallar lo que pensaba, pero no pretendía, tampoco, influir. Veamos un ejemplo privilegiado de poesía dramática: el No japonés. Ya me he referido a Zeami, el maestro, pero no creo haber mencionado a Zenchiku, su yerno (no olvidemos que los cultivadores del teatro clásico japonés eran hombres que pertenecían a un núcleo familiar y ese arte se transmitía dentro de ese núcleo y sus descendientes), más aún cuando la tradición era secreta, dedicaban a ella prácticamente toda la vida y estaban al servicio del emperador y su familia.

No voy a olvidar la profunda impresión que me causó **Ugetsu**, una pieza que ví en Tokio, después de haber

leído –cuidadosamente- una magnífica traducción en francés. Si Zeami había gozado de la estabilidad del feudalismo y de la amistad de poderosos nobles y samurais, Zanciku vivió en la época de decadencia de ese sistema y de descomposición de la dinastía Soghuñ, pero siguió aferrado a una estética budista, a la filosofía clásica china y al concepto de *yugen*. Este concepto metafísico tiene su origen en el "útero" de donde viene todo, es decir, en el *sarugatu* o sea en un mundo donde todo danza con belleza suprema y con celestial armonía. Como dice el propio Zenchiku: "La danza, la voz, la poesía de los textos se reúnen para formar un No". Repito que la poesía dramática tiene, en esta forma teatral, una de sus más puras expresiones y que Zenchiku debe ser considerado como uno de los grandes poetas dramáticos de todos los tiempos y –según la tradición- uno de los actores más sutiles y finos. Esta unidad de teoría y práctica es algo admirable en esos poetas-actores.

Podemos seguir saltando de un extremo del mundo al otro en busca de la poesía dramática y nos encontramos con **La Celestina**, cuya puesta en escena fue un verdadero desafío para el **Teatro Experimental de Cali**, cuando aún no había sido expulsado de la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad. Esta "tragicomedia" en prosa ha reunido una inmensa cantidad de comentarios y yo no agregaría nada a semejante montaña de erudición, fuera del placer de haberla montado, si no fuera indispensable e ineludible en estas notas. Extraña en su momento (siglo XIV), terminada en 1492, en pleno sitio de Granada, pero iniciada mucho antes y atribuida a Juan de Mena, es producto de un tiempo que reunía a la cultura arábiga, la judía y la cristiana, una época de esplendor cultural que no se volvería a repetir en España. En medio de autorías posibles e imposibles, por medio de una especie de rompecabezas, se da a conocer el nombre del autor: el bachiller Fernando de Rojas.

La experiencia de llevar a escena esta "novela teatral" (4), como la han llamado algunos, ha sido igualada pocas veces en nuestro trabajo. Dos pisos tenía la escenografía y, al fondo, una casa, jardines, calles, recovecos, cantina.



Ilustración: Enrique Buenaventura

Una de esas empresas heroicas que formaron al Teatro Experimental de Cali –T.E.C.-

La primera tarea fue la versión. Tarea bien difícil en la cual las tijeras tienen que ser prudentes y la invención audaz. La poesía, en esa prosa riquísima, es sostenida, fundamentalmente, por los caracteres. Celestina, personaje de asombrosa vitalidad, contrapuesto al débil y vacilante Calixto y, los dos, a la desbordante pasión oculta en Melibea. Todo ese universo picaresco se precipita al desastre trágico. Las intenciones moralizantes del bachiller son desbordadas por el empuje vital de los caracteres. Cervantes, con sus debilidades morales que no podrán nada contra Don Quijote y Sancho, opina, casi en defensa propia...

.....Celstí-
libro en mi opinión diví-
si encubriera más lo humá-

Menos mal que dice: **opinión**, o sea la “*doxa*”, sobre la cual Sócrates estima que es indispensable “purgarla”, a fin de llegar al *episteme*, o sea, al conocimiento. La crítica no era, precisamente, el fuerte de Cervantes o lo era, únicamente, cuando se volvía autocrítica.

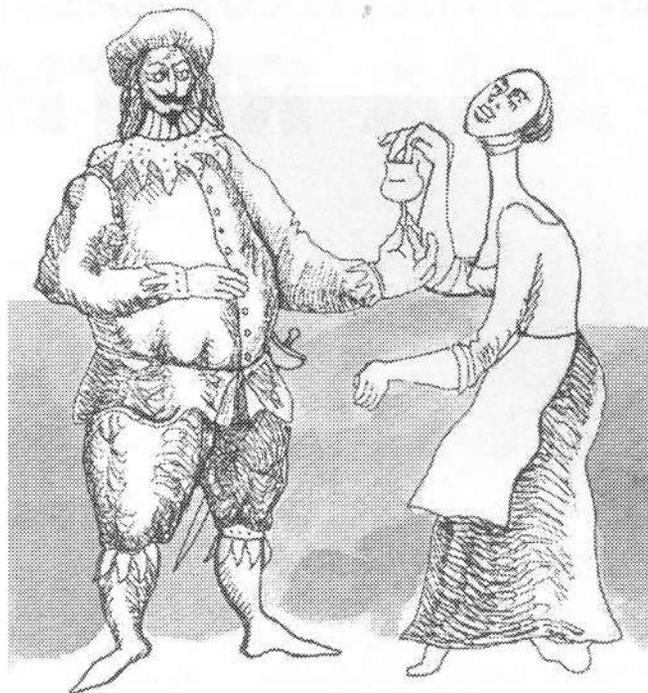
Usando las botas de siete leguas, que nos hemos calzado no pocas veces a lo largo y ancho de estos comentarios, vayamos a dos momentos estelares de la poesía dramática: Edipo y Job. Escrito el primero para la representación y el segundo, como lo que llama Frazer “folklore en el Antiguo Testamento”. ¿Qué une estos dos astros en un gran firmamento religioso-filosófico-poético? “Lo que da a las piezas tebanas de Sófocles su intensidad trágica, no es el horror que provocan el parricidio y el incesto, sino la sensación de desesperanza y ceguera propias de la condición humana” (Meyer Fortes, Cambridge University Press, 1959).

Deliberadamente he dejado fuera de estas notas al príncipe de la poesía dramática, a William Shakespeare, porque merece un estudio aparte. Prometo tratar de remediar, en notas posteriores, este inconmensurable vacío.

(1) Mis versos son mi propio sueño.
Quisiera vivir, no sé vivir.
Por eso, anónimo, encantado,
estoy cantando para existir.

(Traducción libre)

(2) Los largos sollozos
de los violines
del otoño
hieren mi corazón
de una languidez
monótona.



NOTAS.

(1) Estructura del texto artístico. Editions du Seuil. París. 1973

(2) Los poetas de la época solían inventarse nombres de amadas o sustituir los verdaderos (inconfesables) por los inventados.

(3) Ob.Cit.

(4) Es -por decir lo menos- una ligereza. La Celestina es teatro, esencialmente teatro. Está escrito en una prosa poética (no lírica) y, la música de esta prosa se relacionaría más bien con una sinfonía. Lo único que puede llevar a llamarla "novela" es la extensión, pero esto era algo indefinido ni en el teatro medieval, ni en el que surge en el primer Renacimiento.

QUE HABLEN LOS MAESTROS...

ANA RUTH VELASCO

Por: Anabell Palacios

Licenciada en Historia y Filosofía. Magister en Ciencias Políticas y Especialización en Derechos Humanos.

El primer recuerdo en lo que a teatro se refiere se remonta aproximadamente a los cinco años de edad. Me gustaba más jugar a la maestra que a las muñecas. Pero lo que me importaba era leer para mí y para mis compañeras. Existía la famosa revista "Peneca" que leía con mucha atención y los juegos se centraban alrededor de la escuela y de la enseñanza.

Cuando tenía casi veintidós o veintitrés años supe de la Escuela Departamental de Teatro. No olvido jamás ese mes de abril en la casa de *Lucy Martínez*, se casaba una de sus hermanas y estando en la fiesta una de ellas dice: -me voy porque me toca ensayo. Yo le pregunté, qué estás ensayando? Me dijo que ella asistía a la Escuela de Teatro.



Foto: Aida Fernández

Fue tal mi emoción que el día lunes madrugué a la Escuela de Teatro a ver cómo era eso y me dijeron que ya se iba a terminar el año y tenía que esperar hasta septiembre, para saber si me recibían.

Llegó la hora y fui. Don Enrique Buenaventura me hizo el examen y me preguntó qué había leído, imagínese que le podía contestar, si apenas había leído María. Sin embargo él consideró que tenía condiciones para ser profesora y me puso a enseñar Historia del Teatro. En esa época solo era repetir lo que

se había recibido en una clase y nada más. Así trabajé mucho tiempo hasta que fue apareciendo una metodología y fui construyendo mi estilo con los niños de las escuelas.

Enrique Buenaventura y el profesor Ledesma, de música, me propusieron dictar unas clases en un programa de la Secretaría de Educación Departamental. Me nombraron para trabajar en las escuelas. Había tenido experiencia con dos hermanas de Gloria Castro y otros niños que eran los enanos en "El sueño de una noche de verano". Yo los ensayaba y con ellos empecé a organizar mi labor. Desde ese momento creo que he sido una "sembradora", al menos en el teatro. He tratado de dejarle al niño la semilla para que la cultive. Algunos de esos alumnos hoy escriben, otros dirigen, están en televisión, son profesores, o trabajan en otras profesiones. Por ejemplo, el año pasado llega un negro bello con sus dos hijos cargados, a la presentación dominical de títeres en el Instituto de Bellas Artes y me dijo que era una alegría volverme a ver y me preguntó si me acordaba de él. Cuando escuché su voz le dije: vos sos Cambindo. Me comentó que era médico y que llevaba a sus hijos a todas las actividades relacionadas con el arte. Eso me produce una inmensa alegría.

Una vez me pasó algo especial con el maestro Buenaventura: Después de muchos años de estar capacitando maestros para el teatro infantil, les dije que montaran unas obras, pero que en lo posible no fueran conocidas y que cada uno lo hiciera dentro de la asignatura que se le ocurriera. Se escribieron obras muy buenas y recuerdo uno que montó "El concordato" y lo hizo de una manera tan hermosa, tan bien hecha que era como si le hubiera enseñado la historia del Teatro Goethiano. El maestro Enrique, estaba observando la obra y me dijo: ¿Vos no me dijiste que no entendías a Goethe?

Empecé a estudiar en la Escuela de Teatro y ensayaba hasta las doce o una de la mañana, domingos, Semana Santa -con excepción del viernes-. Entonces tuve que dejar de ser secretaria, olvidarme de todo y aquí me quedé.

Nace también la profesión de maestra o no maestra, aún me falta mucho para serlo. Me considero docente o motivadora, una guía, como dice José Gordillo. Al principio no sabía cómo ser maestra de algo determinado, solo repetía lo aprendido y era exigente. Luego me di cuenta de que se perdía el tiempo asistiendo a cada una de las escuelas a ofrecer media hora de clase y además para cada clase me cambiaban los niños. Le propuse al Secretario de Educación que me autorizara sacar de cada escuela a los niños que tenían condiciones para el teatro y que armáramos un grupo para trabajar todos los días, pues con esa media hora no se podía desarrollar un buen trabajo.



Foto: Hernando Claros Velasco

Me aceptaron la propuesta y logré conformar un grupo de treinta o cuarenta muchachos y nos reuníamos en el Conservatorio, en la Sala Julio Valencia. Cuando llegó Octavio Marulanda a ser director del Instituto Departamental de Bellas Artes, me propuso como Directora de la sección de Teatro Infantil.

Seguimos con ese ritmo de trabajo. Todas las tardes había teatro. Este fue un trabajo interesante pues se hicieron muchos montajes como "La Diestra", "Dulcita y el burrito" de Carlos José Reyes, "Los muñecos", la obra de Octavio Marulanda, que fue la recopilación de los cuentos de

Pombo, que se llama "La gran cena de Mirringa Mirronga", un montaje estupendo que quiero recuperar para hacerlo con los niños de sectores marginados como la "Olla". La idea es mantener el lenguaje de Pombo, pero ambientarlo con música "rap". Con estos montajes fuimos a Bogotá, Medellín y Manizales.

De mi vida de actriz tengo muchos recuerdos. Mi primera obra fue "La adoración de los Reyes Magos", donde yo hacía de madre. Fue un papel muy dramático, pero muy lindo. Esta obra fue de las primeras en las que participé y con la Escuela de Teatro la presentamos en los atrios de las iglesias de San Antonio y San Francisco.

Considero que mi papel estrella fue el de "Maruchenga" en "La diestra de Dios Padre". Este papel tuvo un foro muy interesante con los estudiantes de Medellín en donde se les explicó que el papel, a pesar de tener sólo seis parlamentos, yo lo había hecho crecer con la actuación, requirió más parlamento y se volvió muy importante, aunque no protagónico como "los pordioseros", por ejemplo.

Otro papel importante dentro de mi trabajo en teatro fue el de "Luisita" en "El enfermo imaginario". Allí debía representar a una niña de ocho años y por mi estatura no tenía problemas. Esta fue una experiencia muy linda porque en Bogotá, después de que lo hice, fueron a conocer la niña y Enrique Buenaventura les dice: - sí, ella es una niña que tiene niños -, pues ya había nacido mi primer hijo. Este fue un papel que pude hacer muy bien.

Foto: Aida Fernández



Conformamos un grupo que se llamó "Arlequín" y aunque no consideramos la importancia que podría llegar a tener. Se constituyó en una escuela importante para nosotros, además de ser una ayuda económica, pues aunque carecíamos de dinero, teníamos interés en ganarnos algo. Cuando hacíamos la función, pagábamos los gastos y el resto nos lo repartíamos. Eso nos servía para pagar transporte, el mismo estudio, o las deudas que teníamos.

Trabajamos con el grupo "Arlequín" como tres años y el Teatro Municipal se llenaba en cada función. Las obras como "Cenicienta" y "Blanca Nieves" duraban más de tres semanas en cartelera y venían desde los municipios a apreciar nuestro trabajo. Esto fue una gran escuela pues consideramos que el público infantil es el mejor, ellos no le perdonan nada al artista, saben cuando se actúa bien o mal. Esto fue muy positivo para nuestra formación como actores. Una de las experiencias buenas fue esa actividad que desarrollamos con los "teatros leídos", es decir, las obras que nosotros no alcanzábamos a llevar a escena por costos o tiempo, las ensayábamos y en la sala Julio Valencia del Instituto, se las leíamos a los amigos del Teatro Escuela de Cali, que era el grupo de la Facultad de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes. Fue algo estupendo y se debe repetir, pues le permite al público conocer las obras.

El grupo de teatro de la Escuela, en ese momento y hoy Facultad de



Foto: Hernando Claros Velasco

Teatro, realizó algunas salidas internacionales. Una de ellas fue el viaje a Francia, al que yo no fuí porque estaba en el quinto mes de embarazo de mi primer hijo, no me sentía muy bien y el médico me recomendó que no viajara.

La retirada del teatro tiene una causa un poco dura, que después entendí. Yo era solista en "Edipo Rey" y cuando renunció Fanny Mickey me tocó realizar el trabajo de Relacionista que le había aprendido. Yo la manejaba bien y para Enrique Buenaventura era importante que hiciera esa tarea. Por esa actividad no tenía tiempo de ensayar y Enrique puso a Libia Fernández, una mujer con una voz hermosa y una figura linda, a hacer mi pequeño papel de corista. Siempre que le preguntaba a Enrique cuándo voy a ensayar, él me decía, después, pero nunca me dijo que yo no haría el papel. A dos días de la función le dije: - ¿Maestro cuándo voy a ensayar si la función es en dos días? El me dijo: - Es que tú no vas a hacer el papel. Esto para mí fue algo traumático, me entristeció y me enojé mucho. Escribí mi carta de renuncia donde le decía que si desde un principio me hubiera dicho que no era actriz, sino secretaria, lo hubiera entendido y habría sido mejor para mí, pues le creí cuando me dijo que yo era actriz y no solamente eso, que era buena.

Después de renunciar al teatro, empecé a dirigir espectáculos y entendí que

él había hecho lo correcto al escoger a alguien mejor para cumplir con un papel. Esto es duro pero hay que entenderlo.

Con ese dolor tan intenso, aprendí que cuando trabajaba con los niños yo no podía hacer un solo reparto, sino varios y les explicaba por qué uno era el ideal y cuáles eran las ventajas y las debilidades de los otros.

Sin embargo, cuando uno es director sólo piensa en su obra y busca quién es el que hace un mejor papel, pero uno como actor nunca va a estar contento con que le den un segundo reparto.

En una época posterior Alejandro Buenaventura me hizo actuar en una obra y el gobierno Nacional obliga al Departamental a que "eche" a los integrantes del Teatro Escuela de Cali porque se hizo, en el teatro Colón de Bogotá, la obra "La Trampa" que era una crítica a la dictadura. Se nos informó entonces sobre la resolución por medio de la cual nos declaraban insubsistentes y nos comunicaban que aunque viajamos en un avión oficial a Bogotá, nos correspondía regresar a Cali en bus. Cuando llegamos, el doctor Germán Romero Terreros nos entregó la resolución.

Seguí como profesora del Instituto de Bellas Artes y luego cuando se da la separación de teatro. Octavio Marulanda me nombra como directora de la sección de Teatro Infantil, cubriendo las jornadas de la mañana y la tarde.



Foto: Archivo Aida Fernández

Empecé en Telecom un trabajo muy lindo, en donde me ayudó María Cristina, quien era directora del Jardín Infantil, y me invitó también a trabajar con sus niños. Aunque yo no había trabajado con niños tan pequeños, inicié con la pintura para que aprendieran el texto a través de los dibujos. Así montamos varias obras donde el niño con sus propias palabras explicaba lo que quería decir el cuento. Montamos "El flautista de Hammelin" y otros cuentos.

Aquí se inicia mi trabajo en otro campo y empiezo a darme cuenta cómo la Escuela de Teatro me había enseñado a trabajar de manera integrada en todos los campos del arte. Me di cuenta del valor que tenía el hecho de que en el Instituto Departamental de Bellas Artes debíamos estar pendientes del diseño de los personajes y teníamos clase con el profesor que componía la música para la obra. Los que sabían bailar iban donde el profesor Brinati para que los orientara en el trabajo de danza. Bellas Artes tuvo en ese momento la fortuna de trabajar de manera integrada y mientras con Brinati se hacía la parte del ballet, con el profesor Valdiri se trabajaba la parte de técnica vocal, por eso los actores de esa época tenían tan buenas voces, y con los de plásticas se hacían los diseños para la obra. Todo esto fue maravilloso y me convencí de que debíamos seguir desarrollando este trabajo. Por esto a los de teatro nos llaman "toderos". Pero es que nosotros aprendimos teatro mirando las otras artes para que el teatro saliera bien. Asistíamos a conciertos, a exposiciones, a talleres literarios, es decir, la escuela no era sólo la clase

que recibíamos sino la vida misma, pues todo el día estábamos en función de la formación del artista. Por ejemplo, si uno tenía un personaje del pueblo, le correspondía salir a la calle para mirar a la gente, ver cómo caminaba, cómo se movía.

Entendí esto cuando tuve que vivirlo con los niños del Jardín Infantil y cuando monté con el maestro Daniel Romero, "El mundo creador", trabajamos con esa visión integrada del teatro. Los niños que asistían a estas clases hacían un poco de Música, luego Plástica y después Teatro, pero no teníamos Danza.

Después organicé en mi casa "El taller del niño". Fue una experiencia muy informal, pero muy linda pues había aprendido mucho en Telecom. Allí encontré el verdadero juego teatral, no solamente la integración de las artes en sí, la totalidad del arte, sino la libertad que se le podía dar a un niño para un montaje. La libertad que es "la gran disciplina de la libertad" -como les dije- era igual que la "lleva", es un juego y también tiene reglas. En el juego teatral además de las reglas, hay una escenografía, un vestuario y un parlamento que puede modificarse, pero no estropear su texto y hay que escuchar eso que nosotros llamamos "pie" para que se pueda continuar. En mi opinión el juego teatral es el mejor juego de disciplina porque enseña reglas.

A pesar de que nunca había leído a Piaget, el "Taller del niño" cogió fama de ser "piagetiano". Una vez llegó

Mariella a mi taller y me dijo que si se podía quedar a ver la clase. Ese día sólo teníamos colores morados o negros para pintar. La clase de pintura empezaba en el salón de clase y terminaba debajo de los guayabos, los mirtos o los mangos. Nosotros les dábamos las cartulinas para que hicieran lo que quisieran, pero todas las texturas y todos los colores daban hacia el morado, el gris o el negro. Viendo esto, Mariella me preguntó por qué los dejaba pintar con negro o con morado. Sin saber quién era, le dije que no me viniera con el cuento de los psicólogos de que a los niños no se les podía dar colores negros o morados, que si no había más yo los dejaba pintar con lo que hubiera. Considero que es muy distinto que él niño siempre elija ese tono o llegue siempre a esa combinación a tener que pintar con ese color porque no hay más.

Quizás esto hizo que Mariella me invitara a participar en un taller en la Universidad del Valle sobre un capítulo de Piaget en donde habla del juego. En ese momento estaba haciendo un cuento con los niños en donde jugábamos "a que te cojo ratón" y pensé que le podía tomar diapositivas a ese trabajo. Mostré con el material gráfico cuáles eran los pasos que seguía para hacer un juego teatral. En un solo cuento se mostró todo lo que los niños habían hecho. Por ejemplo, ellos habían incluido a Hansel y Gretel y otros cuentos que me permitieron vivir una gran experiencia.

A partir de ello empecé ofrecer talleres de capacitación. Una vez apareció en mi jardín María Eugenia Colmenares, que trabajaba en la Secretaría de Educación, con un grupo de docentes para que les diera un taller de Juego Teatral. Empecé el taller y las maestras hicieron vestuario, máscaras, es decir, se involucraron directamente con el juego teatral trabajando como los niños. Había tenido una experiencia similar en Telecom, pues las señoras que trabajaban allí participaron en el "Globito Manual" sin ser actrices. Esto tuvo mucho éxito en el Teatro Municipal y de este trabajo maravilloso me quedó una colección de dispositivas como registro.

Con los niños de Telecom también hacía un trabajo interesante de juego teatral llamado "Árbol amigo, vive conmigo", una obra muy linda cuyo solo nombre es un poema.

Nos invitaron a un encuentro en México con el grupo del Taller del Niño y además llevé unos niños de Telecom. Allí conocí a José Gordillo y después de leer su libro me di cuenta que lo que estaba allí escrito era lo que yo hacía. Entonces le propuse que viniera a ofrecerle un taller a los maestros en Cali.

El año anterior a esta experiencia me habían mandando una propuesta de La Tertulia para que hiciera talleres con los niños. Entonces se nos ocurrió la idea de hacer ese taller en La Tertulia, conjuntamente con la Universidad del Valle. También un total

de treinta maestros recibieron el taller y la experiencia fue todo un éxito.

Como este taller se realizó en el mes de octubre, le dije a Maritza Uribe de Urdinola que después de hacer la capacitación era necesario exponer el trabajo de los niños. Eso fue algo estupendo, pues se respetó el concepto de pintura del niño en una exposición.

En 1984 se consolidó la propuesta y se iniciaron los Talleres Populares en La Tertulia con la ayuda de Cartón de Colombia S.A., trayendo los niños de Comfandi, con el pago de los profesores y la consecución de los materiales. Luego con el apoyo de la Gobernación del valle y de la Secretaría de Educación se hicieron talleres permanentes, pero los maestros se quejaban de que no tenían transporte. Entonces empezamos a ir a las escuelas y a los barrios, lo que no hacía innecesario la asistencia de los niños a La Tertulia. Ahora en los barrios hay talleres muy buenos, pero aún faltan más.

Desde hace unos tres años he desatendido un poco el taller, sólo hago las conexiones y no hay teatro. Pienso retomar la actividad teatral y la danza para el próximo año, porque ahora sólo hay plástica.

Una de las cosas que me ha llamado la atención es que en los últimos talleres que hemos hecho, los niños se identifican más con sus maestros jóvenes. Esto es algo que debemos

tener en cuenta, tratar de orientar y dirigir, para dejarle el camino a la nueva generación de maestros.

Otra etapa muy linda que me devolvió al espectáculo son los títeres. Cuando salí jubilada y pasé a Telecom, me dediqué a hacer un trabajo de sensibilización y de desarrollo de la creatividad. No dejar encajonar al niño por padres, maestros, televisión. Y aunque no se logra mucho porque la televisión es demasiado fuerte para derrotarla, hay que buscar el lado bueno y ganarse ese espacio que todavía nos falta y que nos ha sumido en una sociedad de consumo.

Hoy en día este trabajo es muy difícil. Cuando se logra algo es un triunfo. Hay más credibilidad y más respeto por este trabajo en los niños de los sectores populares que en los de familias solventes. En los sectores populares se considera como el momento de llegar a jugar, mientras que para los otros, que lo tienen todo, esto es una actividad más.

Se presenta una crisis interna en el grupo de Títeres de Bellas Artes, entre el director de la Escuela de Teatro y el Director de Títeres. Cuando surge el taller de títeres bajo la dirección de Octavio Marulanda y la mía, se propone que sea un espacio para capacitación de docentes. Sin embargo, durante el trabajo se genera la crisis y el Instituto le pide a los titiriteros, que busquen alguien que les colabore y les coordine el trabajo. Cuando regresé a los títeres supe que había que volver al espectáculo, pero este es otro juego teatral mucho más exigente. Al grupo no se le conocía en la Institución. Poco a poco nos fuimos haciendo conocer en los pueblos, en las ciudades y hemos ido ganando espacio. Se han hecho muchos viajes tanto por Colombia como por el extranjero. Para viajar al exterior hay que conseguir los tiquetes y vender las funciones.

Una de las claves que considero importante, para que haya podido desarrollar un trabajo como el que he hecho hasta ahora, es que en mi niñez mi mamá me enseñó a amar, apreciar la naturaleza y que la vida es muy linda. Ese enseñarme a amar me ha ayudado en todo el recorrido de la vida. He logrado entregarle a un niño, como los que viven en un sector muy deprimido del centro de la ciudad,

todo el amor que tengo. Esas vivencias en donde aprendí a jugar con la arena del río, con las piedras, me permitieron entender que igual podía jugar con esos niños, mostrarles que no es necesaria una muñeca Barby o cualquier otro, sino los muñecos de trapo o de palitos. Esta es una de las claves que tengo para hacer mi trabajo.

También mi madre me enseñó una gran disciplina, un gran sentido de la humildad, la sinceridad, el respeto, la justicia y una moral para toda la vida. Estas bases fueron fundamentales para mí.

Otra de las claves de la forma en que he desarrollado mi trabajo es haber encontrado al maestro Enrique Buenaventura porque junto a él aprendí muchas cosas, junto a él me formé como actriz.

Además es muy importante el amor y la tradición familiar. Mi abuelo fue un excelente educador en el Cauca, mi padre también fue educador y escritor, y mi abuelo paterno escribía lo que se puede llamar hoy "actos sacramentales" en Silvia. Yo pienso que todo ese ambiente familiar es importante.

Quizá si no hubiera amado, no habría resistido los sinsabores de la vida, porque todo se vuelve totalmente negativo. Hace unos veinticinco años fui encontrando mi verdadera fe. Esa que no es pedigüña, esa que es de gratitud, de reconocimiento por lo bueno que tenemos. Creo que cuando encontré la fe, empezó casi al unísono este trabajo. Empecé a tener confianza en las personas, a delegar, por eso me encuentro feliz. Esta clave es maravillosa: fe en Dios, en uno mismo y en los demás.

II ENCUENTRO NACIONAL DE ESCUELAS SUPERIORES DE TEATRO, UN RECONOCIMIENTO VITAL

Por: Ana María Vallejo

Licenciada en Estudios Teatrales de la Universidad de La Sorbona, París, y Maestría en la misma universidad. Actriz de la Ex-fanfarría del Teatro Popular de Bogotá, entre otras agrupaciones. Directora de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá.

El panorama de la formación teatral en Colombia es más amplio y complejo de lo que generalmente creemos. Los tipos de relaciones entre el teatro y la pedagogía están enmarcados en experiencias que van desde lo informal hasta lo académico, pasando por muchas y muy variadas propuestas de enseñanza no formal. Además es indudable que en las últimas décadas los métodos y saberes que cada una de estas experiencias ha generado, han incidido en las otras. Los programas universitarios o superiores se han alimentado de propuestas no formales, llegando inclusive a transformarse a partir de la asimilación de prácticas pedagógicas desarrolladas fuera del ámbito académico. A su vez las experiencias de formación teatral no formales e informales han recibido significativos aportes metodológicos, técnicos y conceptuales de las escuelas superiores.

Es claro entonces que todos estos procesos se cruzan, se retroalimentan y se modifican constantemente, de ahí la necesidad, teniendo en cuenta el importante campo que se nutre del trabajo en las escuelas superiores, de iniciar un verdadero reconocimiento de sus programas y de crear entre ellas puentes que, seguramente, además de fortalecer cada uno de los proyectos, representarán para los maestros y los estudiantes la posibilidad de transitar por diversos y enriquecedores caminos de la formación teatral.

Durante mucho tiempo, y a pesar de los estrechos vínculos que conoció la comunidad teatral del país, los procesos pedagógicos avanzaron en cada una de las regiones de manera solitaria. Los desmesurados esfuerzos que cada proyecto representó para sus gestores tuvieron mucho que ver con esa falta de solidaridad, tan necesaria en la construcción de un firme proyecto académico. Hoy contamos, sin embargo, con programas superiores en distintas ciudades de Colombia, unos más antiguos y consolidados que otros, pero todos igualmente esenciales para el desarrollo de las artes escénicas en el país.

En los últimos años, estas diferentes escuelas han iniciado un proceso de acercamiento a través de confrontaciones e intercambios. El encuentro en torno a la obra del dramaturgo francés Bernard Marie Koltés fue un magnífico pretexto dentro de este trabajo. Así mismo las exposiciones y discusiones que tuvieron lugar en el I Encuentro de Escuelas de Cartagena en octubre de 1997, contribuyeron al fortalecimiento de un propósito común: el mejoramiento de los programas a través de un Sistema o Red de cooperación.

En el Encuentro de Cartagena, al que asistieron únicamente los representantes o coordinadores de los diferentes programas, se decidió la organización de un nuevo encuentro, apoyado por el Ministerio de Cultura,

que pudiera reunir a los maestros y a los estudiantes en torno a las exposiciones y las discusiones teóricas, pero también alrededor de nuestras prácticas y clases abiertas que pudieran ilustrar el proceso que cada escuela desarrolla.

El II Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro, tuvo lugar en agosto de 1998. En el evento participaron los Programas de Teatro de la Escuela Popular de Artes de Medellín, la Universidad de Antioquía, el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, la Escuela de Bellas Artes y Música de Cartagena, la Escuela del Teatro Libre de Bogotá, la Academia Superior de Artes de Bogotá y la Escuela Nacional de Arte Dramático.

Durante esa semana de intensas actividades, los estudiantes y maestros de las diferentes escuelas tuvimos la oportunidad de confrontar las distintas propuestas pedagógicas, conocer diversas metodologías de trabajo, entender la filosofía que orienta cada uno de los programas y, lo que es más importante aún, descubrir las enormes posibilidades que representa para todos la consolidación de una verdadera comunidad académica.

Cada escuela contó con un día completo para la exposición de su estructura cuarricular y los objetivos fundamentales de su programa, las clases abiertas, y la muestra de un trabajo o ejercicio escénico más terminado. Después de las clases abiertas y de la muestra de la obra o ejercicio, el espacio para las preguntas se constituyó en una interesante dinámica de confrontación y comprensión de las propuestas.

La programación se abrió con la muestra de ejercicios de la Escuela Nacional de Arte Dramático que logró realizar una aproximación a los contenidos y perspectivas de la especialización en Voz Escénica. La Escuela Popular Artes de Medellín, después de sus clases abiertas, generó una importante reflexión, en torno al tema de la preparación y el trabajo corporal del actor. También realizó una rica exposición sobre su plan de estudios hacia el siglo XXI. Con la visita a la Escuela del Teatro Libre de Bogotá, se

dio una de las oportunidades más claras de conocer el funcionamiento cotidiano y riguroso de una escuela de formación de actores. Así mismo, la propuesta de la Universidad de Antioquía frente al trabajo experimental y sus planteamientos acerca de un actor que trascienda la condición de intérprete o ejecutor para convertirse en creador y artista, fueron temas esenciales dentro de este intercambio. El teatro como hecho poético y la formación del actor para su realización, fueron algunas de las interesantes ideas desarrolladas por el equipo de la Escuela de Bellas Artes y Música de Cartagena. Los representantes del **Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali** hicieron aportes fundamentales en la cuestión del aprendizaje y la práctica de los géneros teatrales a través de su exploración sobre los personajes de la Comedia del arte. El recorrido por las distintas clases de la Academia Superior de Artes de Bogotá representó una valiosa aproximación a los procesos formativos del actor dramático y la importancia de relacionar al estudiante de teatro con otras disciplinas artísticas.

Las memorias del encuentro, que incluyen las propuestas hechas por los estudiantes y los diferentes artículos que comienzan a gestarse en cada una de las escuelas sobre lo que significó este espacio de comunicación y reconocimiento serán, probablemente, un material de análisis mucho más profundo y valioso; sin embargo, este breve recuento nos permite anunciar la creación, durante el evento, de la **Red Nacional de Escuelas Superiores de Teatro**.

Dicha Red permitirá el apoyo mutuo, la realización de proyectos conjuntos, el intercambio de maestros, la circulación de información, la creación de especializaciones y la optimización de los insuficientes recursos que se destinan a la formación artística.

Este proyecto de colaboración y trabajo en unión fortalecerá, sin lugar a dudas, nuestra difícil pero maravillosa labor.

POTENCIAR LA CREATIVIDAD DE LOS JÓVENES

EL PROCESO DE CREACIÓN COLECTIVA EN LOS JÓVENES



No quiero dogmatizar con mis palabras, ni decirlo lo que tenéis que hacer, simplemente quisiera contaros mi experiencia de años en el terreno del **teatro** en la Educación, y compartir mis ideas, por si acaso pueden ayudarnos a crear lazos de comunicación y a encontrar juntos posibles caminos nuevos. Como decía **Nikos Kazantzakis**: *"El maestro ideal es aquel que se pone en el papel de un puente por el cual invita a sus alumnos a cruzar y luego de haberles ayudado en el cruce se desploma con alegría alentándolos a cruzar sus propios puentes"*.

He trabajado el teatro, en la Educación, desde hace dieciséis años, a lo largo de los cuales he aprendido y me he renovado cada año, fundamentalmente a través de mis alumnos, ellos me han obligado constantemente a hacerlo con sus preguntas, actitudes y comportamientos.

Foto: Luz Helena Luna

Por: **Carmen Carballo Basadre.**

Pedagoga española, especializada en creatividad. Trabaja la metodología de la creación colectiva con jóvenes y maestros como formadora de formadores del Ministerio de Educación de España.

Cuando comencé a trabajar en el mundo de la Expresión y del Teatro con mi primer maestro, me llevé una gran alegría porque encontré con él lo que buscaba. Yo pensaba que el teatro tenía que ser algo más que decir un texto interpretado por un personaje sobre un escenario; en ese momento empecé a darme cuenta de que a través de la Expresión y del Teatro me encontraba a mí misma, que cada día descubría algo nuevo de mí, a veces eran miedos y bloqueos, otras capacidades y cualidades insospechadas. Todo esto me llenaba de sorpresa y admiración porque cada cosa que emergía de mí y que hacía conscientemente me ayudaba a dar un paso adelante y lo más sorprendente, es que lo hacía a través del juego.

Poco a poco me iba desinhibiendo más y más, me hacía más espontánea y natural, menos rígida, iba adquiriendo más confianza en mí misma, iba abriéndome más a los demás y, al mismo tiempo iba aprendiendo a expresarme con el cuerpo y con la voz, creaba personajes, hacía improvisaciones, todo fluidamente, me divertía, disfrutaba lo que estaba haciendo y entonces me dije: **¿Por qué no transmitir esto a mis estudiantes, por qué si a mí me sirvió para desarrollarme personal y artísticamente, no puede servirle a ellos también?** Y así surgió, hace dieciséis años, la asignatura de teatro en el Instituto donde trabajo.

Desde mi punto de vista hay dos formas de trabajar el teatro en la escuela:

- a) La de hacer o preparar una obra de teatro para alguna ocasión especial, fin de curso, Navidad, festividad del patrón, etc., en la que participan, generalmente, aquellas personas que son más atrevidas o graciosas, o quienes tienen cualidades o habilidades especiales.
- b) Desde una base metodológica seria y responsable, en donde el Teatro y la Expresión se convierten en un medio para el desarrollo y la maduración que lleva al niño, al adolescente, al adulto, desde sus limitaciones y bloqueos, a una apertura personal que les permite crecer y vencer sus dificultades, adquirir confianza y

seguridad e incrementar su propia autoestima. Es como encontrar su propia forma de expresión y desarrollar su creatividad, en definitiva "**crear sus propios puentes**", como decía Nikos Kazantzakis.

Ambas son un derecho de todo ser humano, y están dentro de cada uno de nosotros esperando despertarse. Aquí el papel maestro, del profesor es muy importante porque él debe ser quien pulse el botón que ponga el motor en marcha.

Pero éste no es el único fin porque el teatro es también una práctica artística que, como tal, necesita contenidos propios; por eso al mismo tiempo que vamos contribuyendo al desarrollo personal con el trabajo de los personajes, la improvisación, los textos, el trabajo con el cuerpo, la voz, el vestuario, el maquillaje, la escenografía, etc., le estamos dando también una formación artística.

De esta manera el teatro en la educación no se convierte en un fin, sino en un medio abierto a cualquier persona que quiera intentar conocerse a sí misma y no sólo en la proeza de unos cuantos valientes y extrovertidos.

El teatro en el medio escolar está vinculado a la vida y al juego, porque creo que es desde la naturalidad y la espontaneidad que permite el juego, desde donde puede aflorar la creatividad.

Por eso mi metodología de trabajo en el aula o en los talleres, la afronto siempre desde el juego, y a través de él incito a la comunicación y a la relación, a la integración y a la confianza, desde la risa y la alegría, a romper barreras, creando lazos de afecto y complicidad, desde la simplicidad del compartir divirtiéndose juntos. De esta manera la tarea de aprender se convierte en algo gratificante y estimulante; después es más fácil y fluido realizar las otras etapas como son, construir personajes, improvisar, crear historias o aprender textos y llegar al montaje y representación de una obra o espectáculo.

No podemos olvidar tampoco la importancia que tiene el teatro como espectáculo en la sociedad, su valor social,

cultural, y la importancia que tiene la formación de un público espectador.

Así cuando los niños y los adolescentes pasan por talleres de teatro, o los desarrollan en el aula, cuando ellos han experimentado en cierta medida lo que van a ver, la afición se desarrolla porque lo disfrutan desde el conocimiento; son capaces de hacer una crítica sobre el espectáculo, de valorar y de respetar lo que ven pues son conscientes de la dificultad y de las horas de trabajo que son necesarias para realizarlo.

Actualmente en España, el teatro en la educación va ganando cada día más importancia y está incluido dentro de los programas de Educación Primaria y Secundaria.

Ahora bien, para que realmente podamos llevarlo a cabo correctamente, es necesario que sepamos claramente qué queremos hacer y cómo lo vamos a hacer. No bastan sólo la voluntad y las buenas intenciones, es necesaria una formación sólida que no nos haga dar palos de ciego, sino que realmente nos facilite instrumentos, métodos, a partir de los cuales podamos desarrollar nuestras propias ideas.

Para poder transmitir algo es necesario haber experimentado antes lo que se va a enseñar. Si un adulto quiere hacer teatro con niños o adolescentes, si quiere ayudarles a crear, debe, en primer lugar, encontrar a su propio niño. Es decir, recuperar la espontaneidad y autenticidad, desestructurarse, quitarse capas de bloqueos, de miedos, de rigideces e intolerancias, debe estar abierto y receptivo. No es una tarea fácil pero, desde mi punto de vista, hay que intentarlo. Por eso la primera etapa de su formación debe ser la de experimentar prácticamente lo que después enseñará, pasar por talleres y vivenciarlos, y la segunda etapa es la formación metodológica, desarrollando los contenidos propios y específicos del teatro que le permitan coordinar y organizar un grupo, bien sea en el aula o fuera de ella, y cómo hacerlo didácticamente. Entre estos contenidos está el trabajo con el cuerpo, la voz, los personajes, la improvisación, el vestuario, el maquillaje, la escenografía,

etc. En definitiva que posea unos conocimientos básicos que pueda ir desarrollando y ampliando con la práctica diaria y con una formación permanente.

La formación es importante y necesaria porque el material con el que vamos a trabajar es muy delicado. Vamos a hacerlo con personas a las que intentamos ayudar a crecer y a desarrollarse, pero también vamos a darles una formación artística que podrán utilizar después, de la manera que crean más conveniente para seguir una carrera teatral en las escuelas de arte dramático, o para desarrollar su sensibilidad artística, necesaria en un crecimiento equilibrado, y compensar, de esta manera, la formación científica y técnica que se está implantando en los últimos tiempos.

Con este modelo de formación del profesor de teatro en la educación, estoy poniendo de relieve la idea del profesor de la Universidad de Montreal **George Laferriere** cuando habla del artista - pedagogo.

Además de la formación del profesorado es también importante conectar al teatro con la escuela, mediante la alianza entre personas del medio: actores, directores, profesionales de la educación y padres, dado que el teatro juega un papel socializador de primer orden en el niño y en el adolescente.

¿Quién debe trabajar el teatro en la escuela? En general lo deben hacer las personas y los profesionales con interés, sensibilidad y seriedad. Desde mi punto de vista serían:

- Profesores con formación pedagógica – teatral.
- Actores con formación pedagógica porque sino se corre el riesgo de querer aplicar los conocimientos de la formación teatral del actor a los niños o adolescentes y entonces, desde mi experiencia, no se consigue el desarrollo íntegro de la persona, debido a que se pone el acento en lo artístico y se queda corto en lo personal.

- Profesores y actores con formación interdisciplinaria, ayudándose para enriquecer el proceso de creación, dado que el profesor conoce al niño, al adolescente, su psicología, y el actor conoce su profesión.

Este método se usa frecuentemente en Francia y se llama **partenariado**. En él un actor o actriz colabora con un profesor durante un tiempo determinado y uniendo sus fuerzas consiguen el objetivo teatral propuesto.

En España también se dan este tipo de colaboraciones fructíferas, aunque no están tan extendidas como en Francia.

¿Dónde realizar la formación? Actualmente en España, el teatro es una asignatura en la escuela Primaria y Secundaria, y la formación del profesorado se realiza a través de los Centros de Formación del Profesorado (**C.E.P.**), dependientes del Ministerio de Educación y Cultura o de las Consejerías de Educación de las Comunidades Autónomas con transferencias. También las escuelas municipales participan en la formación, al igual que las escuelas privadas. A través de cursos y jornadas realizan una labor importante en la formación del profesorado.

Además existen varias asociaciones de teatro en la educación en todo el estado español, que están agremiadas a su vez en una llamada Rade, que se reúne anualmente y las pone en relación. Estas asociaciones promueven cursos y jornadas de Teatro, Expresión y Creatividad a lo largo de todo el año.

Pero el teatro en la educación no es una realidad sólo en España, lo es en Francia, Italia, Alemania, Australia, Inglaterra, Dinamarca, Portugal, París, donde se celebró en Oporto, en el año 1991, el Congreso Internacional de Teatro en la Educación y donde se creó la Asociación Internacional de Teatro en la educación (IDEA), con sede en Holanda y de la que forman parte todas las asociaciones de los diferentes países miembros.

En el año 1995 la reunión internacional tuvo lugar en Australia. De todos los países del mundo el que va a la cabeza en cuanto al desarrollo del Teatro en la educación es Canadá, sobre todo en la región de Quebec. El Teatro en Canadá tiene rango universitario y es una carrera más que oferta la universidad a los alumnos al terminar la enseñanza media y para la cual, durante el bachillerato, los alumnos han cursado asignaturas puente, con la posterior especialidad universitaria.

Para terminar diría que la educación quiere renovar métodos y ponerse a la altura de las circunstancias en un mundo que marcha a pasos acelerados hacia su tecnificación total. Ante el caos y la deshumanización, la escuela y el teatro no podían menos que buscar nuevos caminos.

HOMBRE-EDUCACION-TEATRO son tres palabras que, mezclándose bajo una misma idea, tal vez puedan ayudar al cambio. Algo debería modificarse porque existen muchas personas que tienen grandes necesidades y aún quieren expresarlas.

Para quienes creemos que una enseñanza innovadora puede ofrecer un lugar distinto a la juventud, el Teatro es una actividad que en los centros educativos puede servir para "**vivir experiencias integrales y para ir más allá de las relaciones cotidianas**".

Trabajemos pues en la formación de individuos que se expresen a través del Teatro para mantener viva y consciente esa capacidad de ilusión que tiene el ser humano.

A continuación incluimos algunas preguntas formuladas por los asistentes al seminario de Pedagogía, Arte y Ciudad, Bellas Artes - Entidad Universitaria - 1998, durante el cual se presentó la anterior ponencia:

Preguntas:

- La experiencia descrita es excelente, pero en algunos colegios sólo disponemos de ocho semanas para el trabajo artístico, ¿qué hacer en tan poco tiempo?

Es posible utilizar una parte de ese tiempo para el trabajo grupal –dos a tres semanas- y lo demás para el trabajo con pequeños grupos que, desde sus intereses y preocupaciones, no se propongan metas demasiado ambiciosas; pueden ser pequeñas escenas con un hilo conductor común para pequeñas dramatizaciones. Con este propósito pueden utilizarse cuentos cortos dramatizables, ajustándose a las limitaciones exógenas.

- Los artistas en los grupos escolares tienen sus metodologías para despertar la creatividad, en su experiencia, ¿el área de teatro es una actividad libre u obligatoria en el currículo?, ¿qué incidencia tiene entre los profesores académicos?

Los maestros en artes generalmente no son liberales y los académicos pueden ser humanistas. En este último caso el trabajo es magnífico, pues entre más amplio el horizonte del maestro, más opciones tendrá un niño para comparar y creer. Desde los ejemplos los niños crecen sin imposiciones. Para dignificar la imagen del profesor antes hay que despojarlo del arquetipo de díscolo, dignificándolo con el trabajo responsable y profesional. El maestro se dignifica por medio de lo que hacen los alumnos y los padres ven. El teatro en el currículo es optativo, no siempre acuden los motivados sino que llegan por casualidad, por exigencias circunstanciales, y les parece lo más sencillo. Con los grupos de intereses diferentes es necesario trabajar con mucha dedicación y paciencia a través del juego y la integración, resultando algo positivo para todos.

Es importante anotar que hay una gran motivación en Cali, y en general en Colombia, porque se están haciendo trabajos interesantes. En relación con las experiencias españolas, aquí se han vivido las mismas dificultades pero se proponen opciones para la formación de los jóvenes que vale la pena conocer en otros lugares de trabajo.

Aún sigue cuestionándose si todos los profesores deberían tener formación artística, o cómo llenar en los maestros el vacío de las artes orientadas a la educación. Esto es una utopía, y no puede esperarse una formación integral sino una sensibilidad desde la experiencia. En este sentido, debería trabajarse con los Normalistas en una acción orientada a este tipo de formación. Es posible sugerir una formación integral más sólida y real en el maestro. La distancia entre lo real y lo posible es muy grande, por el divorcio entre las entidades encargadas, entre la escuela, el Instituto y la Secretaría de Educación, con grandes e insalvables obstáculos.



Montaje: "3x4 de Ionesco"

Foto: Luz Helena Luna

REFLEXIONES ACERCA DE LA PROBLEMÁTICA EN LA ENSEÑANZA DEL TEATRO

Por: Jorge Prada

*Director Artístico del Teatro Quimera.
Investigador y escritor teatral.
Miembro de la Asociación Colombiana de
Crítica e Investigación Teatral-ACIT- y del
Consejo Editorial de Gestus.*

Después de varios años de experiencia en la enseñanza del teatro en algunos centros, surge la necesidad de reflexionar sobre los distintos aspectos que implica esta práctica creadora y pedagógica y, de los posibles cambios o ajustes a los programas existentes para que abran una serie de alternativas que dinamicen este proceso didáctico y formativo.

¿Qué se enseña?

La relación que se impone necesariamente en la academia, maestro y alumno, plantea inicialmente dos interrogantes: ¿Qué se enseña y qué se aprende? Los especialistas de las academias están convencidos de que se puede dar saber y belleza a todo el mundo prácticamente, pero no es posible dar talento. El talento sólo parece que no es suficiente. Talento sin responsabilidad, talento sin ética, y talento ausente de reflexión y de actitud crítica de su entorno, de las tensiones y contradicciones de un mundo que está muy lejos de ser un lugar realmente habitable para el hombre. Y si tenemos un artista con talento, pero sin responsabilidad alguna con su arte, ¿qué podremos esperar?

Umberto Eco, el gran novelista y semiólogo italiano, sostiene en su teoría de *"Apocalípticos e Integrados"* que el artista no debe perder nunca su rebeldía, habitar el mundo pero al mismo tiempo distanciarse para criticarlo. El día en que el artista se integre automáticamente a su medio, que su pensamiento se convierta en lineal, que abandone su indocilidad, y sus ideas se envanezcan, ya no tendrá nada que expresar, no deseará ni soñará otros mundos, otras utopías. ¿Qué podríamos esperar de un artista teatral, en este caso que nos ocupa, que construye y entrega imágenes a unos espectadores sin un punto de vista crítico y profundo? En forma permanente estamos frente a esta clase de imágenes donde en lugar de plantearnos preguntas, pretenden seducirnos al mundo de lo superfluo, a las vulgaridades y baraterías que impone cada día la peste del mercantilismo que estamos viviendo en el arte.

En otras palabras, el artista no puede ser neutral en un mundo donde el ochenta por ciento de las personas mueren de hambre, donde se asesina simplemente por nada; sus imágenes creadoras, entonces, deben intentar un futuro, dejarlas habitar por el sueño para que emerjan íconos poéticos y simbólicos de universos posibles, de metáforas de lo real, que la producción de su imaginario, en esa función de lo irreal, trascienda los límites de lo cotidiano y se construyan inevitables tensiones entre la mirada del espectador y el mundo del arte.

Volviendo a la inquietud inicial, aparece otro interrogante: ¿Cómo formar al alumno que debe enfrentarse al espacio vacío del escenario, que sea capaz de construir imágenes vitales, transgresoras, y que puedan ser reconocidas como obras de arte? El encuentro del maestro y del alumno debe ser hilo que tensione y enlace las experiencias y vivencias del uno y del otro, que permita a su vez entrar a problematizar acerca de la creación artística. Es en esa relación vital donde el maestro juega su rol principal como catalizador y provocador para que aflore todo el arsenal expresivo y potencial creativo del estudiante. Es decir, la escuela o la academia, a través del estudio y del entrenamiento riguroso, dota al estudiante de herramientas para que él mismo experimente en la creación de

imágenes y se adentre a todo riesgo, preparando el próximo error, como diría Bertolt Brecht, en la aventura interminable del arte teatral. En esa dinámica que crea el entrenamiento en clase, el maestro debe procurar que el alumno desarrolle su imaginación —*es un músculo que necesita ejercitarse*—, a la par que se apropie de elementos puramente técnicos, a nivel corporal, disposición escénica, proyección vocal, etc., y poco a poco lo transformen en una persona diestra en el oficio.

Las academias, ¿para qué?

A muchos artistas del teatro les viene esta pregunta, cada vez que oyen hablar de las academias. Sin duda en nuestro medio las escuelas han desempeñado un importante rol en la formación de los profesionales del teatro. Pero no sólo las escuelas han asumido esa parte fundamental de la actividad escénica, también los grupos lo han hecho a lo largo del desarrollo del teatro moderno en este país, aunque desde distintas perspectivas. Esto ha permitido encontrar diversos e importantes métodos y vías para nutrir y enriquecer el quehacer teatral. Pienso que de alguna manera las dos alternativas se complementan, no se niegan. Hay un buen número de creadores egresados de las escuelas que se desenvuelven con gran profesionalismo en su trabajo, otras se han formado básicamente en los grupos.

La inquietud surge entonces con los problemas, los serios vacíos y defectos que se presentan en los programas y la manera como se desarrollan en las escuelas. Veamos algunos ejemplos:

- Los contenidos, en algunos casos, son **una mala copia del pensum de otras escuelas del exterior**, pues carecen de objetivos claros bajo los cuales se aplican dichos planes.
- Se utilizan también programas amplísimos y ambiciosos que obligan al estudiante a hacer un viaje forzado por toda la cultura teatral, o a indagar en la teoría y la práctica sobre todos los géneros. *habidos y por haber*, creyendo que esto garantiza una buena formación.

- Se imponen como verdades absolutas algunos esquemas como el del estudiante que no debe, mientras estudia, participar en representaciones de obras, negándole de paso elementos importantes en la formación que van adquiriendo los actores aficionados o profesionales fuera de las academias.
- Aplicación de programas de estudio de alguna manera obsoletos, que no responden a las expectativas y necesidades del momento.

Los Grupos de teatro se acabaron

Esta es una de las frases recurrentes, que tiene cierto toque perverso, para justificar y poner de moda el pensamiento dominante que introdujo en nuestro medio el bien llamado teatro comercial, desde comienzos de los ochenta, que viene acompañada de *exquisitos postres*: "... el teatro colombiano de los setenta y ochenta fue de corte político..., y por eso no vale la pena detenerse a estudiarlo", "...los grupos realizan obras muy malas ... por eso el público no asiste a verlas", "... no hay calidad..., la mejor manera es traerles más técnicas", "el teatro que se hace aquí es de tercera categoría", etc.

La historia reciente del teatro en Colombia la han escrito importantes creadores, a pesar de las enormes dificultades que implica esta práctica en nuestro medio, con grandes aciertos y errores, partiendo de



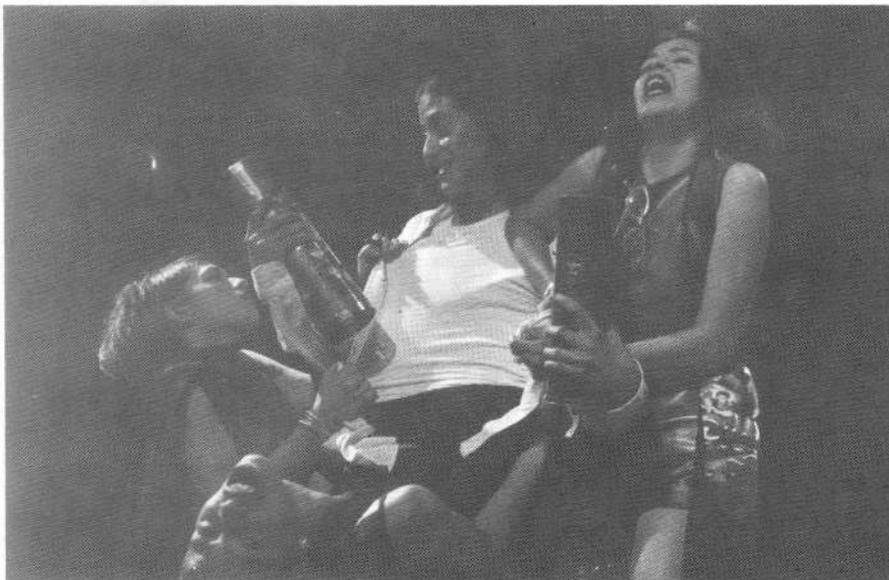
Montaje: "3x4 de Ionesco"

Foto: Luz Helena Luna

equipos o grupos de trabajo que se han constituido en verdaderos laboratorios de experimentación, estudiando a los hombres de teatro más importantes a través de los tiempos, pero con una conciencia social y vital relacionada con el entorno. El proceso de los últimos cincuenta años ha sido profundamente significativo, en el se han dado aportes *muy particulares* en todas las áreas del quehacer teatral, en terrenos de la dramaturgia, puesta en escena, actuación, dirección, etc. Y aunque el *teatro es esencialmente colectivo*, se han dado otras formas organizacionales de asumirlo, por ejemplo las cooperativas de actores, asociaciones espontáneas, o trabajos unipersonales. El término de *compañía*, siendo también una forma de agruparse, tiene referencia directa al teatro comercial.

El grupo que ha sido la forma más importante de organización teatral en nuestro país, *es una cárcel*, afirmaba una actriz temperamental; presenta muchos aspectos a su favor, pero de igual manera algunas falencias. Entre los primeros está la posibilidad de dar continuidad y permanencia a un proyecto teatral, donde se puedan indagar los asuntos más álgidos e inquietantes del arte de la representación. Acerca de las otras, se ha observado la dificultad de elevar los niveles interpretativos y de aprehender técnicas nuevas por el ritmo que exige la creación y proyección de las obras.

Uno de los argumentos que ha tomado fuerza en los últimos años, tiene que ver con las especializaciones y la técnica. Se arguye que quien actúa no sabe su oficio -los actores colombianos son brutos, no comprenden el texto-



Montaje: "3x4 de Ionesco"

Foto: Luz Helena Luna

ni tampoco el que dirige o el que hace dramaturgia. Claro, con referencia a los actores formados en los setenta y en los ochenta, época en la que predominaba un pensamiento del hombre de teatro como un ser integral, es decir, que asumía el oficio como un todo; no como un actor que no sabe un rábano de la obra que representa, sino que sólo se atiene a su personaje; ni como un director que sólo indaga el mundo del autor de la pieza y no su propio mundo. Se pretende hacer creer que no se habían tenido en cuenta las especialidades, y sí se ha hecho. Tal vez lo que se propone ahora es un poco lo que ya han vivido los europeos, que ya están *hasta la coronilla* de ese asunto. Es, recordando las palabras de un artista, como negarle la posibilidad al zapatero de que sea poeta.

Al imponer esta mirada sobre la forma en que se debe asumir la formación de los nuevos artistas teatrales, se quiere desconocer el importante transcurrir de nuestro teatro, su hallazgo y sus debilidades, al igual que las condiciones verdaderas en las que el artista de la escena trabaja.

Acerca de la técnica, es imposible negar su gran importancia en el forjamiento y cualificación de los hacedores del teatro, pero ésta debe ir en consonancia con las necesidades más sentidas, y no que se convierta en una *vía forzada* en pro de unas estéticas determinadas. Se observa con inquietud cómo algunas *técnicas o métodos* se venden con mucha facilidad en cuanto festival o evento teatral haya; se imponen como moda y terminan siendo una *especie de atadura* en algunos espectáculos, se ven como *técnicas ó estéticas prestadas*.

La técnica puede volverse un problema, si no se asume desde una perspectiva cultural y social, es decir, si no es una necesidad vital.

Qué - hacer del Teatro

El deber de todas las cosas es ser una felicidad, afirmaba Borges. Y es cuando uno se interroga sobre las posibilidades de articular esfuerzos desde distintas visiones que de alguna manera armonicen y fortalezcan un *movimiento teatral* muy joven, que ha dado importantes frutos en medio de tantos avatares, con obras que ya son consideradas como *clásicas* en el acontecer teatral latinoamericano.

En el campo de la pedagogía y formación teatral, se han dado avances igualmente importantes que amplían el horizonte de los creadores. Es innegable el significado que tiene el conocimiento de la cultura teatral en general, de las técnicas modernas, pero este conocimiento debe alimentar el *teatro nuestro*, en el cual se adivinen rasgos de nuestra identidad cultural, que es la memoria de un quehacer artístico particular, la cual se nutre de muchos lenguajes, y tendencias.

He aquí la gran responsabilidad, tanto de las escuelas como de los grupos, con los procesos formativos.

EL NIÑO, ESE GRAN INVESTIGADOR LANZADO AL LABERINTO DEL VACÍO

Por: *Fernando Duque Mesa*

Investigador, documentalista. Maestro en Arte Dramático de la E.N.A.D. Ha publicado: "Investigación y praxis teatral en Colombia" y "Antología del teatro experimental en Bogotá".

Qué es esa "pesadilla" de la investigación y cómo se extermina desde las más diversas escuelas de manera temprana...

El término investigación ha llegado hasta nosotros como algo completamente terrible, un laberinto imposible de resolver en sus enigmas; un desafío en realidad maravilloso e incitante que tiene el calor de la aventura palpitante, inquietante y en especial dirigido hacia lo desconocido y asombroso; una experiencia irrepetible, única, pero es vista por la gran generalidad de nuestra gente como aquello que produce espanto, a veces pánico, cuando debería **seducirnos** de manera amplia hacia la aventura del conocimiento, una de las más felices justificaciones de nuestra existencia sobre la tierra: despertarle el "ánima" a la leve imaginación creadora. No obstante, el primer llamado ferviente que necesitamos hacer, consiste en entrar a vencer el pensamiento derrotista y dependiente, es decir, esa mentalidad parasitaria que acompaña a quien padece a diario la tragedia del subdesarrollo con sus terribles lastres a costas. Esta se ha vuelto "connatural", por la sencilla razón de que esta facultad y la **cultura maravillosa de la reflexión** nos han sido usurpadas de modo sistemático a partir de 1492, cuando arribó el primer gran cargamento de espejos del viejo mundo, con lo cual nos estaban diciendo: "Ustedes no se preocupen, no se pongan a pensar que el invento ya está hecho, úsenlo, y consúmanlo".

Desde entonces, y por más de 500 años, este asunto no ha variado de manera significativa y es así como hoy sucede y se mantiene, generación tras

generación en su esencia, la misma situación circular de compartimentos estancos, porque “las cosas cambian para que sigan como están”, afectando así los diversos campos del saber. Esta es la mentalidad imperante en la actualidad, como concreción de esta ideología dominante, ideología que se reproduce y se “**regenera**”, desde las raíces primarias de la educación en la actualidad. Está impulsada por quienes detentan el poder para beneficio de unas minorías, cumplen con las directrices rígorosamente, siguiendo los mandatos de los grandes centros hegemónicos de poder.

Por ello, vamos a detenernos aquí a desmontar esta fetichización que se ha erigido en torno a la investigación, partiendo de una de sus reglas de oro: **la observación**.

En realidad, la investigación es algo absolutamente natural al espíritu mismo del hombre desde que nace. Tan es así que en el niño tenemos en su punto justo el paradigma, el mejor ejemplo que mueve el alma de todo investigador: siempre lleno de dudas, preguntas e inquietudes que lo desvelan y a veces no lo dejan dormir y menos a sus padres ... Desde que viene al mundo se convierte en un explorador y experimentador de primer orden. Todos los fenómenos que pasan y se manifiestan en su mente y entorno socio-cultural los **cuestiona** en forma **creadora**, desde la acción verbal o no verbal; armado con su **lógica de lo imaginario** (Levy-Bruhl) los recrea, los reinventa, los pone en tela de juicio, empezando por los más obvios y “naturales” para los adultos, en cambio para él son los más excitantes y atrayentes, o sea, aquellos que se dan por sobreentendidos. Es así como se pregunta por su razón de ser y sus diversas manifestaciones, para de inmediato proceder a verificarlas por su propia cuenta y riesgo, si es que ya no las ha comprobado, aportando sus “primitivas” o primarias conclusiones como excelente necio y pragmático que es, incluso corriendo en muchísimos casos el riesgo de hacerse franco daño, y todo gracias a esa especie de **duda metódica**, a veces sin poseer uso de razón, y sin la obligatoria necesidad de saber que fue planteada siglos atrás, por un tal René Descartes.

Posee una inquietud de sabiduría que lo mueve y que se revierte en esa desmesurada ansia por conocer los misterios del mundo, duda que pone en marcha y ejecución a cada momento, de manera incansable y jamás **irrenunciable, inclaudicable**, fiel a su pequeño y soberano ideario **ético y moral**, estando más allá del bien y del mal, primera gran lección para todos los mayores. Este es el primer basamento que muchos extravían hoy, en aras de sus faustofélicos propósitos de lucro desmedido, donde los idearios de las utopías por conquistar, sin engañarnos, han sido arrojados a la basura, en cumplimiento de los designios de un becerro de oro. En cambio él como un excelente **terco y lunático**, de perfiles utópicos, su particularidad de niño no le permite que se entregue, cuando del campo de la **porfía** se trata, pues todo debe ser cuidadosamente examinado. Incluso lo más dificultoso de someter a su mirada es visto y apropiado, o si se quiere reapropiado desde diferentes ángulos que le indica su pícara y maliciosa **intuición**. Es una especie de gran radar o antena altamente sensible y alerta que en cualquier momento lo pone en acción indómita e irrefrenable, ya sea desde una perspectiva lúdica con sus específicas reglas de probabilidades, el mundo del juego que es su motor espiritual y corporal, hasta caer vencido por el cansancio de **jugar aprehendiendo**, mas no por la pereza y la superficialidad mediocre de quien representa para sí, la triste farsa de hacer que investiga, paradigma de feria barata que hoy en día pregonan en la práctica la generalidad de los mayores..., primer lastre que se debe vencer en los adultos, con muchísimas dificultades de por medio, mediante la **reeducación**.

Porque los maestros mortales, muertos, ejercen con acendrado, enfermizo y prepotente orgullo, su centenaria herencia de la tiranía apoyada en la ignorancia y el desconocimiento sobre la **reflexión** como soporte del avance en el hombre. En todos los campos del saber se han encargado de “enseñarnos” que pensar no es un placer, y como acabamos de ver, pensar sí es un placer y muy especial; los niños lo demuestran todos los días, desde su laboratorio rodante de sueños por descubrir que se extiende desde su casa, pasando por la ya precaria

naturaleza que nos queda. Ya en las aulas en general, empieza la tortura y la tragedia de las que hablamos: el extensivo y cada vez más perfeccionado, para perjuicio, curso de loro, con la consecuente disección cerebral y lúdica.

No obstante, cuando de modo excepcional se evade este laberinto del anquilosamiento "educativo", es posible ver al niño consciente o inconscientemente moverse por su placentero laboratorio que le despierta el agrado de conocer. Es así como su cuestionamiento diario va desde: por qué se habla de la existencia de un ser superior, creador, con propiedades mágicas y plenipotenciarias, las propiedades de los gnomos y las hadas, qué es el aire y por qué su maravillosa transparencia, inolora e insabora, por qué suena un acordeón, por qué de un bloque de hielo se desprendan cristalinas gotas de agua, o dejan de caer, qué gracia hace que surja el fuego a través de una llama sublime y enigmática, cómo es posible que viaje tan rápido y se mantenga en el aire un avión, o qué hace que de unas pequeñas semillas broten árboles fabulosos, produzcan aire puro, retengan el agua que alimenta la generación de quebradas y ríos, etc. Su gran laboratorio de investigación, donde juega al mundo del acierto y del error con la mayor naturalidad, sin dramatismos ni misterios, sin lugar a dudas es su propia casa: allí se enfrenta a los más variados dilemas filosóficos del mundo cual pequeño Hamlet: "¿Madre, qué fue primero, el huevo o la gallina?"

En síntesis y sin caer en idealismos, en general todo niño tiene un potencial investigador volcado sobre los más indistintos problemas que le atañen, buscando herramientas y encontrando simbolizaciones para descifrarlos y para labrar su futuro, si le posibilitamos una educación fundamentada en la **reflexión permanente**, es decir, impulsada por el combustible de la duda, esa facultad y palanca maravillosa del hombre en todos los tiempos que mueve montañas, pues de lo contrario, esa potencial semilla de inquietud que hay en él, jamás florecerá con la gracia y esplendor de su edad.

El viaje sin retorno...

Esta actitud investigativa, participativa y creativa del niño debería ser motivada con vitalidad y estimulada desde el mismo Jardín con mucha vehemencia, aprovechando los más diversos aportes de la ciencia, la tecnología y las humanidades. Pero la triste realidad nos enseña que allí es donde comienza de manera ciega a disgregarse, a alienarse por completo, producto de un pésimo enfoque de lo que es hoy la enseñanza y más en concreto la **educación para la investigación**. Esta formación se fomenta en algunos claustros, en forma exclusiva para los hijos de los potentados designados para relevar el clan dirigencial, y la gran mayoría de los entes "educativos" se encargan de cercenar de un tajo este espíritu de reflexión y meditación sobre las cosas y los más diversos fenómenos que tienen lugar en el escenario de la naturaleza humana.

Con este brusco e irracional corte o ruptura en el ámbito del conocimiento (de lo epistemológico) se inicia un viaje sin regreso aparente, que se aplica desde tiempos inmemoriales, generación tras generación, con pequeñas variantes en nuestros centros de enseñanza, desde hace más de cinco siglos de comprobada **ineficacia total**. Este hecho ha producido una formación aberrante, colombianos **mutilados** en el saber, que no termina de conocer su curso final y trágico, lanzando a diario al laberinto del vacío profesionales incompletos, cargados de profundas lagunas y taras culturales, no preparados para entrar al trabajo investigativo en todo el sentido profundo del término. La iniciativa y el olfato perspicaz y malicioso para la investigación les ha sido **arrebataado, truncado**, al ser entrenados como magníficas **cotorras**, altamente adiestradas en todo lo que no sirve, en el arte y la incultura de la **memorización** mas no en el campo de la **reflexión creadora**, la **meditación** sobre los diversos fenómenos que se presentan en las más heterodoxas disciplinas del conocimiento.

Es así como en cada generación, este modelo envenenado, bueno para nada, cíclicamente se repite y se "enriquece" con los nuevos errores de quienes fueron

otrora sus alumnos “aventajados”, es decir, el campo abonado para realizar una fecunda y alentadora **ruptura** no se ve por alguna parte, por el contrario, cada vez es más difícil la posibilidad del resquebrajamiento de la memoriosa doctrina de los ciclos, porque si algo identifica a la generalidad de las entidades estatales encargadas de modificar ese absurdo estado de las cosas, como en los centros educativos, es su total inercia e inmovilismo operativo a este respecto, por su actitud de indiferencia y prepotencia porque la ignorancia es atrevida ...

Hoy en día nos jactamos por la caída en el mundo de una serie de regímenes que traicionaron los más elementales principios democráticos de la llamada utopía socialista; allá, tal parece, estas cosas cambiaron de manera sustancial, pero aquí ni nos enteramos de que también tenemos muchísimas cosas fundamentales por cambiar, para bien de todos. Pero quienes tienen dicha función como dirigentes que son, no muestran mayor interés en la serie de errores “eternos” que se deben corregir con urgencia. De una nación asentada en las bases de su profunda incultura e intolerancia, no se puede esperar más que desgracias permanentes.

Por ello, en realidad, dolorosamente tenemos que llegar a una triste, cruda y palpable conclusión, donde el optimismo se evapora: las aulas escolares, en su gran mayoría, se han convertido en una especie de **campos de concentración** socialmente reglamentados, donde tienen lugar los más tropicales y pavorosos procesos macondianos de **saqueo y exterminio** de la inventiva y el ingenio en los niños, los cautivos y cotidianos clientes de los Auschwitz silenciosos, aceptados como regla por todos, para después darnos cuenta que ya es demasiado tarde...

“La mejor crítica a un río es construirle un puente”

Bertolt Brecht

INVESTIGACIÓN DOCENTE

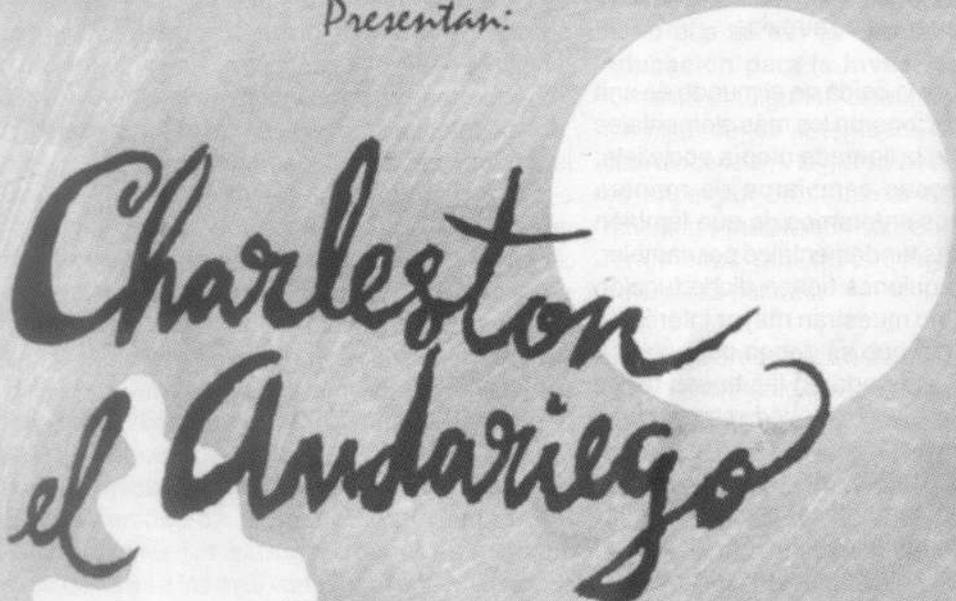
EL INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES

Y el proyecto Teatral

Viento Raspa

Presentan:

Charleston el Andariego



De Fernando Vidal Medina

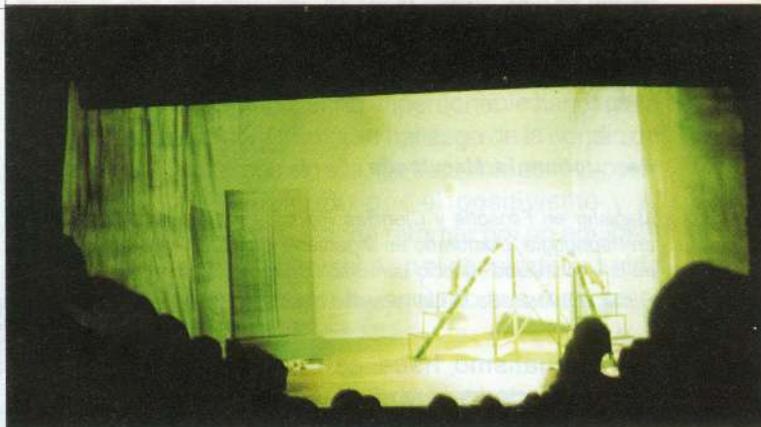
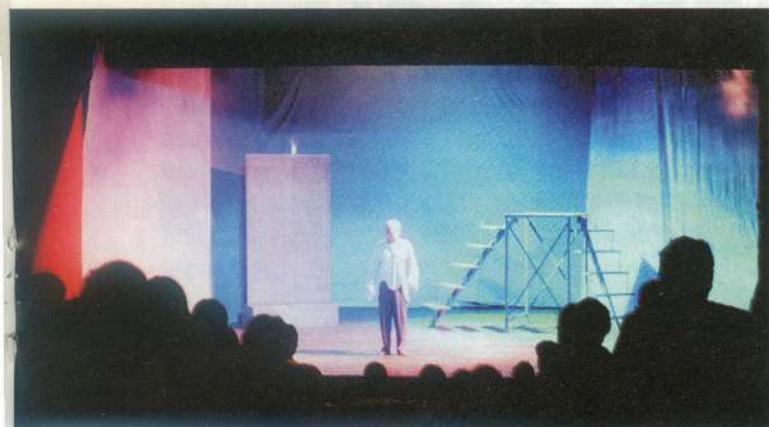
Dirección Víctor Hugo Enriquez

Con la actuación de

Jose Fener Castaño - Charleston

Harold Molina - El otro

Concepto Visual: Rodolfo Velez



Fotos: Perucho Mejía



IMAGINARIO Y PEDAGOGÍA

Por: *Johannio Marulanda*

Magister en Filosofía y Ciencias Políticas y en Pedagogía. Doctorado en Ingeniería Civil de la Universidad Patricio Lumumba, Moscú, Rusia. Profesor de la Universidad del Valle.

El racionalismo hace esfuerzos desacralizadores para ofrecernos un mundo construido sobre fundamentos formales y lógicos. Esta loable intención de la razón instrumental, ligada al individualismo posesivo, es una característica visible de nuestro estilo de vida, abatido por interrogantes descomunales acerca del sentido de la vida y la civilización. Este horizonte determina la educación que nos rige. Hacemos esfuerzos para que las aulas estén ligadas a la razón, a la vida, por la senda creativa de la acción, orientadas por buenos argumentos y justas intenciones, pero no sucede así.

Ese no sería un problema si se tratara de la creación de condiciones para el cultivo de una racionalidad kantiana: pensar por sí mismos y con buenos fundamentos. Es que además de la razón nos asiste una sinrazón de la cual no es posible ni deseable desprenderse y que constituye la mayor parte de nuestra vida psíquica, emocional y social e incluso intelectual, comenzando porque tenemos una fe ciega en la razón.



Foto: *Gustavo Munoz*

Somos seres movidos por sinrazones, para quienes el intelecto es esclavo de las pasiones. En un mundo de lógica extraña, donde los valores y las preferencias, las motivaciones y los actos no persiguen el bien común, en el que los fundamentos se desmoronan ante la perplejidad del humano sencillo, aparecen los rostros temibles y las máscaras de una sinrazón que han colocado a su servicio los más extraordinarios logros de la razón: la ciencia y la técnica. Somos testigos de una exquisita racionalidad en los fines y de una desmesurada irracionalidad en los medios.

Pues bien, el imaginario es del ámbito de la sinrazón, corresponsable de nuestras dichas y pesares. El imaginario no es un reservorio de imágenes de donde el niño, el poeta y el artista extraen formas caprichosas y graciosas o temibles. Tampoco es un logro tardío de la mente, ni mucho menos una desviación de la razón y sus cánones, no es una patología extraña que espanta las buenas ideas y nubla con seres extravagantes y pensamientos locos la mente sana.

El imaginario y las funciones racionales del espíritu son coetáneos, gemelos que crecieron apoyándose mutuamente; somos ambivalentes y procuramos actuar como unidad, aunque aparente, en una especie de esquizofrenia natural. Los dos están ligados a las urgencias de una especie que luchó por la vida, logró permanecer y conquistar la tierra, apoyada en dos grandes hallazgos complementarios: un imaginario de raíces arcaicas en el sensorio y una racionalidad tardía, nacida de la necesidad de conservar la integridad física y la identidad psíquica. La razón y la fantasía construyen lo real sobre la base del legado arcaico de un ser bipedestal, regido por la gravedad y la luz, por la percepción a distancia y la capacidad manipuladora que inexorablemente constata la inminencia del tiempo y la muerte. El imaginario y su función fabuladora equilibran las conclusiones racionales sobre la temporalidad y reaccionan frente a un poder que disuelve la vida. El imaginario suaviza la muerte como el tímido y locuaz Principito, o la vence como San Jorge al dragón, o la reduce a un evento trivial e intrascendente de la mitología hindú, para aceptar la cruda constatación racional de su inminencia.

La escuela se propone desacralizar y olvida que es imposible, pero también es necesario aceptar la integralidad de la razón y el imaginario en el drama, que razón y símbolo no son héroes oponentes en ninguna lid cósmica sino que conforman la estructura del mundo interior de los humanos en todos los tiempos, y que esa singularidad existencial nos unifica como especie. La imaginación sería una fuerza vital que pugna contra la brutal constatación de la inevitabilidad de la muerte [Bergson]. El maestro es adalid de la verdad, procuramos decir verdades y que sean dichas, lo que enunciamos debe tener la faz de una verdad argumentada, documentada y creída para ser sabida. Pero esta pretensión excesiva reposa en escasos argumentos y abundantes emociones, donde se ponen en juego nuestra autoridad e imagen, por ello ya ni siquiera nosotros mismos creemos en nuestro rol y somos conscientes de tan descomunal engaño.

Símbolo, imaginario, mito y fantasía constituyen un tímido asomo de la montaña de hielo de la sinrazón. Y la apología de esta trinidad no va en detrimento de la necesidad de la razón y de su panegírico, sería imperdonable hacer caso omiso de la razón como un gran hallazgo de la condición humana, no lo seríamos sin ella. Se trata sólo de recuperar lo que ha sido vapuleado por el positivismo y el instrumentalismo a ultranza, de retornar por un equipaje que abandonamos y requerimos en el periplo de una vida que ha perdido su sentido, ha agotado sus recursos y requiere nuevos rumbos.

Sabemos que la verdad no puede plantearse desde el interior del lenguaje en el que son enunciadas sus premisas, es necesario situarse en un metalenguaje desde donde sea posible una perspectiva; de allí la necesidad de un metalenguaje científico para la comunicación práctica y operativa [Garagalza]. Este es el lenguaje en apariencia preferido por la escuela, y por otra parte está el protolenguaje simbólico de la expresión emocional en el que tiene lugar la primera aprehensión e interpretación intersubjetiva y los cimientos de lo real y su significación. Nada de lo humano está al margen del símbolo. En medio del metalenguaje formal de la verdad científica y del protolenguaje no formal del sentido se encuentra el lenguaje natural de la vida común. La ciencia y su metalenguaje se derivan del lenguaje natural pudiendo polisemias, ambivalencias y afectos. A su vez, el lenguaje natural es precedido por el protolenguaje simbólico de donde proceden sus estructuras de significación. El sentido simbólico o figurado de lo fantástico prima sobre el sentido literal o formal de la ciencia, somos primero seres del símbolo que hemos construido conceptos tardíos.

El símbolo se ubica entre lo trascendente y lo inmanente, entre lo inconsciente y lo consciente, lo sensible y lo inefable, de donde extrae una dinámica inagotable de sentido. Es del símbolo la figura sensible y concreta, pero, inabarcable, siempre inadecuada para expresar un sentido que lo desborda. Su interpretación implica pasar del sentido literal de la imagen sensible al ser polisémico simbólicamente interpretado. La imagen simbólica genera haces de significados sin patrones racionales, regidos

por la imaginación creadora de sentido y por la libre inspiración de la que somos depositarios como seres del imaginario; sin fantasía y ritos no seríamos humanos. Por ello nuestra propensión natural a la verticalidad y a la sobrevaloración de las alturas y de los movimientos ascensionales, que reflejan nuestra condición de seres bipedestales y visuales. En la mitología es proverbial la recurrencia de imágenes como la ascensión cristiana, el clímax de la escalera iniciática del culto de Mitra, la escala de Jacob o la escala de abedul del chamán siberiano, como medios para alcanzar el cielo, lugar de la inmortalidad.

Para el maestro se desprende una conclusión que enriquece el universo interpretativo de la producción simbólica en el aula. No hay expresión netamente signíca, alcanzarla sólo es una legítima utopía de la ciencia, toda interpretación es afectada por la carga de un imaginario indómito e inagotable. A la claridad y precisión del signo se opone la oscuridad del símbolo ambiguo y patético. El signo aspira a la verificación, el símbolo vale por sí, no demanda verificaciones, actúa sobre el imaginario y es eficaz, directo y polifacético. En el momento de la interpretación, tanto el signo racionalizado como el imaginario polisémico aportan a la creación del sentido que lleva en sí ambas cargas con las que

construye lo real y el signo. Por ello no necesita interpretaciones el impacto simbólico de la cuerna animal, trofeo en la cabeza del vencedor y el cazador, es imagen abstracta de lo imputrescible, amuleto de inmortalidad y condición para recuperar el espíritu y la fuerza de la bestia vencida.

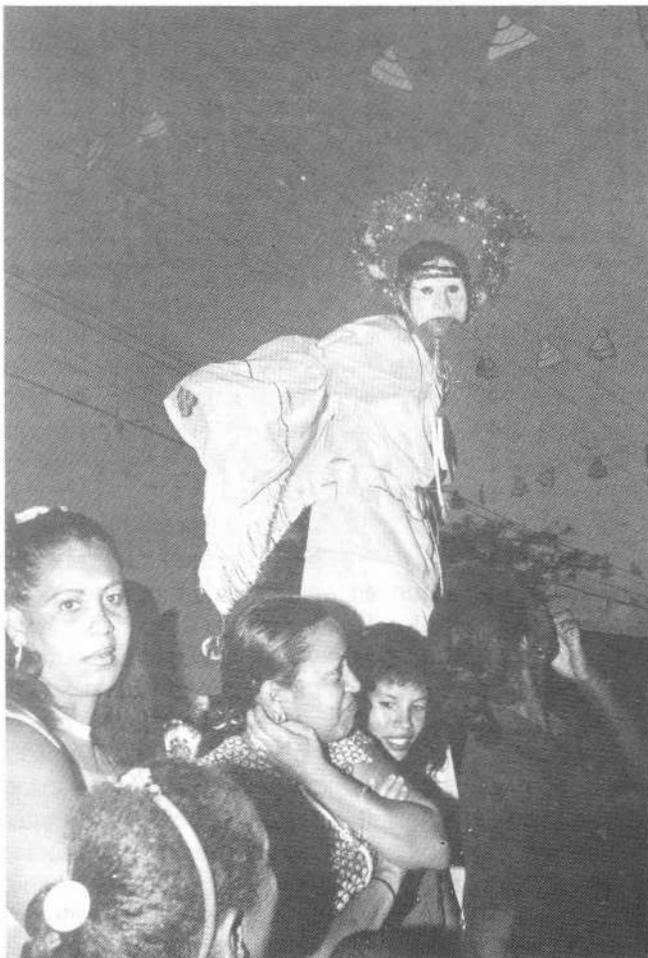


Foto: Gustavo Muñoz

El poder del símbolo radica en que a través de la imagen sensible se vivencia un sentido, se despierta una experiencia antropológica y vital, de la que no es posible dar cuenta, que actúa conmoviendo el espíritu sin agotar una interpretación siempre racionalizada. En el momento de la interpretación de un símbolo, que vale por sí, interviene el imaginario inconsciente que no conoce lógicas, tiempo ni espacio racionales, por medio de los cuales se despliega el sentido, convocando los ecos afectivos removidos desde la dramática y la historia arcaica; al mismo tiempo, inexorable interviene la razón para articular un texto interpretativo en el que están presentes la lógica, el tiempo y el espacio regulados. En el mito, la isla, el lago, la urna y la canasta de Moisés

corresponden al mismo esquema simbólico de lo contenido, de lo vuelto a nacer o regresado a la madre para un renacimiento. Del arca de Noé renace la humanidad, del vientre del caballo de Troya emana la gloria, y el gran pez que devora a Jonás es contenedor contenido por los mares, poniendo en primer plano el tracto

interior humano, trayecto de la libido y lugar de revalorización y transformación de las sustancias y la vida.

Así como el imaginario y su función fabuladora son una reacción de la naturaleza ante el poder disolvente de la razón, luchan contra la constatación de una muerte inevitable, y la imaginación encubre hasta la antífrasis, debilitando la imagen de la muerte y del cambio, de la temporalidad y de la desaparición, con el nombre o el atributo de lo contrario. Entonces, el espeluznante rostro de la muerte y el destino es sustituido por la imagen del dragón vencido en la mítica epopeya de los héroes solares, en la leyenda íntima de la madre naturaleza donde los héroes de la luna conducen a sus hijos al abrigo, o en los relatos del ciclo y del eterno retorno en la resurrección prometida en todo Apocalipsis. La muerte deja de ser lo que parece para convertirse en sueño profundo, en deglución del monstruo marino y un viaje a las cálidas intimidades ventrales, o para convertir la tumba en cuna para el renacimiento. No se trata de un opio alucinante y evasor de los retos de la vida, no es una máscara hipócrita que nos economiza decir lo que sabemos pero no nos atrevemos a decir por respeto, vergüenza o estética; se trata de un poder para mejorar el mundo y la vida, en medio de los dramas y la existencia. Esta realidad

emergente es creada, transforma el mundo de la muerte y de las cosas, e instaura verdades y significaciones a la medida del humano frágil y sencillo.

El imaginario, como un eufemismo, permite una vida sin la angustia de la muerte, no engaña, deja vivir en medio de los dramas, exorciza el mal y el absurdo, ofreciendo esperanza. Sin la función fabuladora y el eufemismo no sería soportable la conciencia de la muerte. Pero, la razón sale al paso, de nuevo constata para nuestra insatisfacción que es necesario aceptar la realidad del cambio y la muerte como un hecho incontrovertible, necesario y racional, en tanto que obedece a leyes naturales; arguye la razón que es preferible no engañarnos y aceptar aquello que se impone con fuerza inevitable. A pesar de que en el eufemismo se inventan mundos posibles o ficticios donde la muerte es vencida, amada o ignorada, es una mentira extramoral que afirma la vida.

El espíritu no acepta morir en ningún sentido, del mismo modo que sólo acepta vivir y se insubordina con el único recurso eficaz, el imaginario que convierte la existencia en una opción viable y la muerte en un evento superable. El inconsciente no conoce límites, no se rige por el principio de realidad sino por el deseo. En él no hay espacios habitables ni tiempos mensurables, sólo energía vital incontenible que



Foto: Gustavo Muñoz

lucha por vencer los obstáculos que la realidad opone a la descarga de las emociones y a su necesidad invencible de realizar sus fines dionisíacos. La fuerza de la vida a la cual la razón opone la conciencia de la muerte, es del imaginario inconsciente.

La razón escueta, la ciencia, el universo de los artefactos vinculan a los humanos con las cosas, pero no entre sí, por el contrario nos separan y nos alienan. Sin embargo, los afectos y emociones, el reino inconsciente de la imagen, nos ligan por la representación afectiva y el drama humano. Es allí donde el humano arcaico y el moderno, el urbanizado y el selvático son idénticos; sus relatos y sueños se rigen por las mismas estructuras, expresiones de un imaginario común. No es la razón el motivo de la solidaridad humana, la posibilidad de comprender se deriva de nuestra naturaleza común arraigada en un inconsciente colectivo compartido, en cuanto hijos de natura, en medio de su expresión más directa: el imaginario lo teofaniza todo, lo convierte en la expresión de algo sagrado, en aparición divina y por ello es imposible, innecesario e inconveniente pretender desacralizarlo todo y de manera definitiva.

Pero el universo del imaginario regido por una paralógica interior, asociada a la historia individual y arcaica, es un asunto y otro su materialización organizada en un relato que da origen al mito del cual se desprenden el cuento, la leyenda y la historia. El mito, como representación simbólica de una dramática cuyo núcleo es la conciencia de la temporalidad, instaura una estructura de significación en la que hunde sus raíces el sentido, sea en el lenguaje natural como en el artístico y en el científico, sea en forma de texto como en la plástica, el gesto o la música.

De este modo, el relato mítico es un intento de conciliación diacrónico de lo que sincrónicamente no puede conciliarse, de los dramas en su carácter contradictorio e irreconciliable. El mito, como expresión simbólica de los dramas, manifiesta lo arcaico como sistema de símbolos y arquetipos que tiende a formar un relato en la lógica de un discurso coherente aunque fantástico. Por tratarse de un discurso coherente y legible, es ya un esbozo de

racionalización y, por ello, es simbolismo degradado para convertirse en objeto de relato, pues los símbolos se expresan en palabras e imágenes y los arquetipos en ideas, de donde aparece la historia, el sistema filosófico, la doctrina religiosa e incluso la concepción científica del mundo.

Las guerras de los dioses, la polémica divina del mito y la crónica fantástica son transcripciones figuradas del encuentro de potencias antagónicas que luchan en la raíz de lo humano; es la proyección imaginaria del drama aparecido con la conciencia de la oposición entre naturaleza y cultura, entre razón y deseo, entre vivir y morir, entre permanencia y cambio, entre tiempo y espacio, en el que el ser es y está. Los seres fantásticos del mito son potencias interiores encontradas, antagonistas y personificadas que protagonizan una historia exterior al tiempo y en un espacio con existencia propia, es una historia más allá del tiempo, en un momento y lugar primordiales que es posible actualizar siempre, en cada instante, en el presente, da sentido a la existencia, explica el pasado y predestina. De la historia de los dioses se deriva la de los hombres, sobre el relato de la pugna entre Apolo y Dionisio se yergue la cultura clásica [Nietzsche]. La lid entre Yurupary y Curán, el hombre y la mujer, los ancianos y el civilizador establecen la polémica heróica en la que construye su cultura el tairana amazónico.

Mientras el pensamiento racional busca la ampliación analítica, la relación y la conexión sistemática entre elementos derivados de la experiencia, expresados en datos elaborados, el mito va en contravía, concentrando la atención afectiva en puntos únicos, en símbolos polisémicos alrededor de ideas y sentimientos sintetizadores y existenciales, en contenidos concretos que atraen de modo hipnótico, quedando cualquier otro contenido o acontecimiento en un segundo plano. De esta intensificación, concentración y condensación que conocen el artista, el espectador y el común, que sufre la experiencia numinosa, es de donde surge la auténtica expresión mítica, la imagen de Dios, la sensación de inmortalidad y trascendencia, la explosión emocional, la

carcajada y el llanto convocados por la impresión afectiva intensa, suscitada por un cortocircuito imaginario. Entonces, la tensión existencial se resuelve objetivándose en excitación subjetiva y aparece la teofanía, la expresión mítica de la divinidad, cual dios en un instante, cual promesa cierta de inmortalidad y superación de la angustia ante el cambio y la muerte.

Somos drama y escenario en medio de ritos contruidos entre imaginario y razón, entre mito y logos, y cada uno debe vivirlo a su manera, y la libertad a la que aludimos es condición para llevar a cabo la interpretación que nuestro drama y escenario exigen como circunstancia necesaria para realizar nuestra naturaleza ambivalente, contradictoria y dramática, yacimiento de gran riqueza intelectual, afectiva y práctica. No hablemos más de vida, démosle la palabra y escuchémosla, atendamos sus deseos y reclamamos irracionales e inmanentes que expresan necesidades realizadas a través de axiologías, valores e imágenes cargadas con afectos. Ahora es posible compensar, en justo equilibrio, el predominio excesivo de la razón varonil sin rienda, acorazada tras una lanza y un escudo que vencen al dragón, construyendo con sus despojos una civilización conceptual sin asomos de afectividad ni solidaridad femeninas. Es hora de abrirle las puertas al héroe nocturno que desarmado, muere y resucita, es devorado y regurgitado, se sacrifica y vence en su intento, retorna como sabio anciano, integra lo superior e inferior, lo estático y lo móvil, lo cambiante y lo perenne, lo horizontal y lo vertical, en una cruz simbólica conmovedora.

Nuestro oficio magisterial es sagrado, tenemos en nuestras manos parte de la responsabilidad por la creación de condiciones para el desarrollo de los procesos formativos de quienes garantizarán la continuidad de nuestra humanidad. Y no es este un propósito sólo racionalizador sino humanizador. El mito es tan necesario como la ciencia, el símbolo tan necesario como el artefacto, son inseparables. El aula ha sido despojada de las manifestaciones imaginarias entendidas en sentido amplio y urge abrir las ventanas para que reingresen hadas y dragones a revolotear entre los espíritus de infantes y



Foto: Gustavo Muñoz

adultos. El niño debería tener la oportunidad de expresar creativa y espontáneamente la angustia, al fin y al cabo está construyendo una existencia en medio de dramas, sobre los cuales paulatinamente elabora una conciencia, con los que construye lo real y el sí. Además, tiene el destino ineludible de transformar para hacerse, este no es un momento casual, optativo o final sino sustantivo, por ello el humano siempre cambia, aunque no lo quiera o se proponga continuar idéntico, jamás permanece igual. También deberá tener la opción de construir sus mitos, aquellos mundos privados de la infancia en donde se refugia el ser, para ser en medio de un ambiente amable y hostil. Mientras tanto, aparecen en su horizonte vital la

aurora esperanzadora de la vida y las tinieblas espesas del tiempo y la muerte. Nuestras escuelas se ufanan de que sus críos aprenden a vivir, pero no aprenden a morir, y crecen lisiados.

Con un imaginario lisiado no es posible construir la imagen racional del mundo, ni la emocional; tampoco es posible construir una imagen racional de sí, ni mucho menos la emocional. Con un imaginario lisiado se construyen lo real y el sí incompletos. En la escuela es proverbial la construcción viciada de lo real, sin percatarnos del daño que hacemos a la cultura y a la humanidad al no permitir el despliegue generoso, exhaustivo y libre de la fantasía. Sin un imaginario alerta no hay posibilidades para el despliegue de las estructuras de representación, el humano permanece dormido en modelos aprendidos no despertados, en modos memorizados no extraídos del yacimiento ancestral y vital de las formas primordiales de representar. Con un imaginario dormido no hay opciones para la inventiva, la creación amplia, la innovación, la chispa intuitiva, ni hay osadía en el ingenio ni ideas novedosas. Con un imaginario agazapado por la fuerza del verbo magisterial, desechamos nuestro principal patrimonio y riqueza, el ingenio humano y sus recursos para la lid contra los ancestrales oponentes: tiempo, devenir y muerte.

Solemos reprender al niño que pasa el tiempo soñando despierto, sin considerarlo aún un problema grave [Rollo], pero un adulto que se comporte de igual modo a menudo es evitado, castigado con el encierro o idolatrado como a un iluminado. El loco, el incomprendido, navega en un mundo imaginario que nos han enseñado a evitar por ominoso o pecaminoso, distractor de los valores civilizados más preciados, la razón y la cordura. Pero inconscientemente reconocemos que en la imaginación irracional se encuentra nuestra salvación, el genio científico y poético, artístico y constructor que nos provee de riqueza, desde un imaginario indómito que no se deja subyugar.

El artista y el creador científico o técnico viven en una tensión generada por sus propias vivencias psicológicas y dramas, hasta el punto en que sus obras se convierten

en forma de consuelo y liberación, de tal modo que ninguno sabe a ciencia cierta lo que intenta conseguir o consigue con el despliegue de sus facultades creadoras y la fuerza fantástica de un imaginario que busca opciones existenciales. Aún así, la diversidad está presente como condición de supervivencia individual y de la especie en la cultura, pues las mismas condiciones para la creación no necesariamente generan las mismas obras, pues el imaginario individual, además de estar signado por la historia arcaica de la humanidad, lo está por la historia particular de un drama irreplicable. Somos creativos, de lo contrario no seríamos, ¿es poco construir lo real y el sí? Nuestros niños son diferentes en su identidad como humanos.

Por ello, a jugar y crear, a imaginar y transformar, no importa mucho el resultado, lo importante es jugar y crear, imaginar y transformar, para ser y estar. La mascota convertida en juguete no es un animal ni pretende serlo, es un símbolo, es lo que creemos que es, lo que deseamos que sea, una proyección de nuestro drama. Igual sucede en la vida adulta, el objeto de la reflexión y acción del trabajo adulto no es lo que suponemos sino lo que inconscientemente creemos que es, lo que deseamos que sea. El mundo construido es simbólico, portador de valores significativos, de sentido de vida y temporalidad. Es un mundo privado, necesario para mantener la cordura socialmente aceptada; nacemos locos y debemos convertirnos en seres cuerdos para cada contexto cultural, pero continuamos siendo locos a pesar de la escuela, la familia y la ley. El recuerdo de aquellas épocas tempranas no puede evadir el placer de la nostálgica, bella y temprana locura, cuando vivíamos en el reino de un imaginario regido por los imperativos de la realidad y por un indómito deseo.

INSOMNIOS

ESCENAS PARA QUEDAR DORMIDO O DESVELOS PARA SER ACTUADOS

Por: Víctor Hugo Enríquez

Egresado de la Escuela de Teatro de Bellas Artes.
Activo en el teatro vallecaucano como actor, director y autor teatral. Docente del Bachillerato Artístico en Teatro. Autor entre otras obras de "Tiranuelo amor" y "Papalagi".

*Negra noche,
no me trates así...
Negra noche,
espero tanto de ti...*
Joaquín Sabina

Me acuesto en mi cama, miro hacia arriba y de pronto siento que flota frente a mí ese lienzo en blanco del insomnio, de las paredes brotan figuras, de las figuras voces; mi mujer no se despierta, y la gotera sigue cayendo. Entonces al no pasar nada digo: pues que pase algo, las figuras dialogan y yo muero de la risa porque descubro que hasta para dormir, tengo que hacer teatro, entonces para que somníferos, clonizo el silencio y quedo dormido - arrurrú - como un lirón.

PEQUEÑO MONÓLOGO HIPOTÉTICO

I

HIJO

Me dejarán en la quinta. Vendremos por una carretera pedregosa. Se detendrán en la quinta con ciento diez. Será una casa fría donde estaremos. La cama fría. Todo muy oscuro. Sentiré frío.

Serán dos días los de mi ausencia. En la primera con octava se detendrá: un taxi, dos hombres me subirán a él, la billetera con papeles lanzada por la ventana. Me golpearán: el estómago no, por favor. Todo se nublará. Despertaré amordazado y atado en la cama. Todo está oscuro, hace mucho frío.

Llegará un hombre y preguntará ¿quién soy, ese quién es? El parcero, dirán ellos, la flecha. Ese no es, dirá el tipo, la cagaron. Ese no seré yo, seré otro. Que lo piquen, vociferará el señor, y que se lo coman con arroz. Los tipos se

apiadarán de mí: Subí al carro, maricón. Claro que subo. Quizás tendré mojados los pantalones, y rezaré; papá se burlaría de mí.

El carro se detendrá en la quinta con ciento diez: Bajate y contá hasta cien y no abrás los ojos. Yo contaré hasta mil, uno, dos, cien... Mil, y empezaré de nuevo, uno, dos, mil, el silencio. Qué tal que aún estén, pensaré, mejor le doy tregua a los minutos. Que se alejen, o salgan del país si quieren: no quiero recompensas, no diré nada, no delataré a nadie. Pasará tanto tiempo que quizás olvide la facultad de ver.

MADRE

Es tan triste tu monólogo. Sufro tanto al oírlo: me parece verte. Si te fueras un par de días te imaginaría borracho, con tus amigos, en juergas. Rezaría por ti con un poco de rabia, y de temor. Siempre has sido tan ateo: lo heredaste de tu padre. Pero yo jamás dejé de inculcartelo. De veras rezaría, me desesperaría. No faltaría un teléfono al cual llamara, preguntaría qué saben de tí o si has ido por allá. Claro que no sabrían nada: estarías secuestrado y yo pensando en tus vicios y en tus malas amistades.

El día que volvieras estaría furiosa en la entrada, no te dejaría hablar, te diría no sé que cosas, mal hijo, desalmado, todo lo que he sufrido, desagradecido. Empezarías a contarme todo como una anécdota presentada, como si no fuera tuya. Poco a poco me daría cuenta lo injusta que fuí, te haría café, te daría pan con queso, y reventaría en llanto.

Mi pobre hijo, tus historias se parecen tanto a ti, siempre tan lúgubre, tan premonitorio.

HIJO

Los enredos de papá. Deberá tanto dinero que querrán matarlo. Ese día, no sé por qué, desearé visitarlo. Subiré a su apartamento, me van a matar, gritará como suplicando, notaré el horror en su cara. Pensaré en salvarlo, está enfermo, es mi padre, nos abandonó, está en líos, debo ayudarlo.

Deme la chaqueta, papá. Me dispararán de seguro a quemarropa, pensaré.

Saldré corriendo por la calle, un disparo en la cabeza.

No habrá disparo, sólo un taxi con dos hombres en la primera con octava.

Váyase, papá, aléjese. Lo perdono y adiós.

MADRE

¿Y por tu padre te meterías en esto? ¡Canalla! ¡Rompe ese texto, hijo del diablo! ¡Tu padre ni se acuerda de tí y tú expías sus culpas en tus monólogos!

Tanto he sufrido por tí, tratando de suplir su ausencia y de nada ha valido. ¡Largate a vivir con él si es lo que querés! ¡Que te secuestren, te piquen y te coman con arroz!

¡Dejá de escribir sandeces! Algún día terminarás matándome en una escena...

EL REGRESO

II

FORBIDES

Tu pelo ha crecido, Amaranta. El tiempo retoña aunque hayas estado sola.

AMARANTA

Me asesinas luego de abandonarme.

FORBIDES

Las rejas fueron duras de roer... Ahora estoy aquí... Tus senos han crecido, Amaranta y el momento apremia.

AMARANTA

Baja el puñal, asesino, sediento de sangre...

FORBIDES

La herida está hecha y llama al cuchillo hambrienta.

AMARANTA

Los puñales hieren... Déjame gozar de mi niñez.

FORBIDES

Este puñal es de vida, es de amor. Por los años perdidos.

AMARANTA

Quítate de aquí, Forbides. Mi madre es tu mujer, tu sangre es la mía.

FORBIDES

Esas rejas fueron rotas: ahora mi amor es sólo tuyo.

AMARANTA

Mira cómo sangro, Forbides. Rompiste mi corazón.

CONCIERTO PARA DELINQUIR

III

ÉL

Llegaré a eso de las dos. Ella estará dormida. No sufrirá.

ELLA

Recuerda que soy su nieta. Le debo mucho.

ÉL

Está vieja, desperdició su vida en la soledad... Los grillos.

ELLA

Pero al morir mamá...

ÉL

Tenía medios para cuidarte. Y ahora es un estorbo para los dos. No me traga.

ELLA

Tiene un genio animal. Entiéndela.

ÉL

La decisión está tomada... (ella llora). A las dos. Embriaga al vigilante. Te prometo que no habrá sangre.

ELLA

Te esperaré en nuestro árbol.

ÉL

Ponte el vestido rojo que tanto me gusta.

ELLA

Te esperaré, Lobo.

ÉL

Te quiero, Caperucita...

ESPERMATOZOIDES SUICIDAS

IV

PERSONAJES: JHON Y TONTO, ESPERMATOZOIDES DE JHON

TONTO JHON

A partir de este instante, nuestro destino es la búsqueda.

JHON

Otros que fueron antes son ahora lindos y balbucientes bebés.

TONTO JHON

Es el olor lo que incomoda, Jhon.

JHON

Otros que fueron antes, dijeron que las sirenas eran redondas y anaranjadas.

TONTO JHON

Es oscuro acá dentro, como ojos de pez ciego.

JHON

Dicen que cuando las penetremos, pareceremos granadillas, nuestros músculos se triplicarán y pronto seremos fetos.

TONTO JHON

Hay algo en todo esto que me inquieta, Jhon.

JHON

Esas extrañas partículas, lo sé, es un misterio, Tonto Jhon.

TONTO JHON

No distingo un ovario de otro...

JHON

Es como la muerte: no la conoces sino cuando estás allí, Tonto Jhon.

TONTO JHON

Y las últimas palabras que oí fueron: "Ay, Orlando, mi Orlando".

JHON

Es parte del misterio, Tonto Jhon. Busca el óvulo, no te importe el olor a mierda.

LAS MIRADAS DE LA CIUDAD

Por: **Fernando Vidal Medina**

Director y autor teatral. Estudios de teatro en el taller de Actores Profesionales de la RESAD, Madrid. Graduado en Derecho y Ciencias Políticas, Universidad Santiago de Cali. Decano Facultad de Teatro de Bellas Artes.

Ha escrito entre otras obras: "Instantes, tríptico del desamor", "Charleston, el andariego" y "Un cuarto para las cuatro".

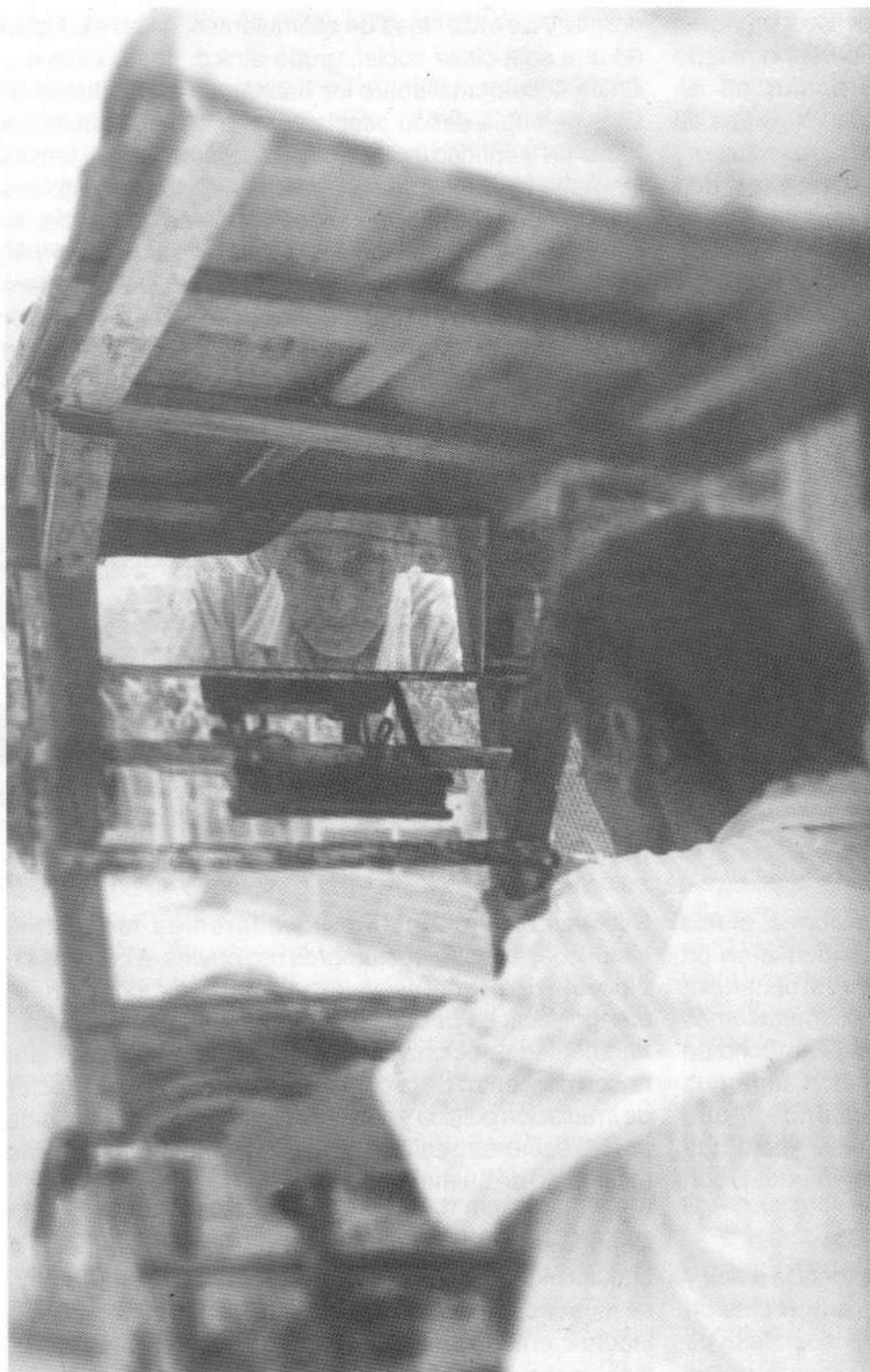
EL CONTEXTO

La aventura que significa vivir en un complejo urbano con crecimiento desmesurado, sin planeación y mucho menos planificación, nos propone a su vez la incorporación de actitudes hasta ahora consideradas perjudiciales, en nuestra tranquilizadora idea de un progreso evolutivo, rodeado de postulados ideológicos que todo lo respondían, a todo cuestionamiento le ofrecían una respuesta, una certeza para reconciliar el sueño.

La ciudad contemporánea, descentrada, atomizada en sus núcleos de irradiación en la urdimbre social, se nos presenta como un conjunto ordenado en el desorden, fragmentada en guetos, clases, con cordones de desplazados insertándose a pasos agigantados, en los dictados múltiples de una sociedad heterogénea, añorando los signos y valores de identidad perdidos, aterrados por el futuro que vislumbran desde la óptica de ese progreso convertido en polución, catástrofes ecológicas, competencia salvaje, el poder del saber proliferando contra el poder estar como cuerpo que ocupa un espacio/tiempo, como una presencia que es, siente, percibe, se emociona, piensa e imagina.

Por esto, pensar la ciudad desde la certeza de unos valores esfumados en la velocidad del tiempo, pretendiendo atajar la fuerza de la corriente con pequeñas restauraciones de un Cali viejo que se borra en la memoria de los mayores, es un desconocimiento perjudicial, máxime cuando se cumplen funciones pedagógicas que implican procesos de inserción y reinterpretación del contexto, o mejor aún, de los contextos.

Fabio Giraldo Isaza en su artículo "*La ciudad: la política del ser*" refuta un pensamiento posible de la ciudad dentro de las certezas absolutas, del determinismo, invitando a incluir en nuestra visión de lo urbano el caos, el azar, y el desorden, si entendemos la ciudad como magma, o sea, "*un modo de coexistencia sui generis con una 'organización'*" que contiene fragmentos



de múltiples organizaciones lógicas, que no es reductible a una organización lógica: la ciudad es una institución imaginaria” según lo expuso Cornelius Castoriadis.

Escuchemos a Giraldo Isaza explicándonos como en cierto sentido *“El magma es un precipitado histórico-social, producto de nuestra autoalteración colectiva a través de los procesos de la creación. Ningún individuo vive una ciudad que le sea contemporánea. En toda ciudad, como en muchos otros hechos sociales, coexisten acciones físicas correspondientes a diferentes momentos históricos construidos por diversos grupos sociales. Así, el espacio percibido por cada uno de nosotros está necesariamente teñido por el aprendizaje cultural a que ha sido sometido el proceso complejo de socialización, el cual se juega en y por el proceso de significación”.* (1)

Incluir el caos como opción posible no significa vivir caóticamente, es entender que hay razones desconocidas a nuestro pensamiento, sucesos sobre los cuales no tenemos explicaciones satisfactorias, tan desconcertantes como el síndrome de inmunodeficiencia adquirida que nos remite inmediatamente a un diccionario para descubrir que síndrome es una palabra de origen griego que significa concurso, es un conjunto de signos y síntomas que existen al mismo tiempo, es una suma de reacciones generales inespecíficas, desencadenadas

particularmente por la actividad del eje hipofisopararrenal que conducen a un estado característico denominado "stress". (2) Este síndrome en particular es un acontecimiento que, como insiste Derrida, "deja tras de sí huellas indelebles y tiene repercusiones irreversibles", que afectan radicalmente la experiencia del deseo, aún en lo que tiene de más oculto como representación simbólica, irrumpiendo en el campo de las relaciones interpersonales e incluyendo nuevas opciones como las relaciones sexuales de carácter virtual, por el teléfono, que responden a nuevos temores en las relaciones intersubjetivas.

Si pasamos de este plano general a uno más particular, al de cada uno de nosotros, en el discurrir por los espacios

drogas y de toda clase de estimulantes, no es exclusiva de una sola clase social, grupo étnico, edad, sexo o... En un documental sobre los habitantes del Cartucho en Bogotá, había desde desplazados por alguna violencia hasta un científico inglés quien recalca que su familia ignoraba en dónde se hallaba metido, y en los estudios que se han realizado en el sector caleño de la Olla, se han encontrado profesionales de "familias muy solventes" que se niegan a abandonar este sitio "escandaloso" para vivir. ¿Cuántos no tienen un conocido deambulando por esos espacios abiertos, o cuántos no saben de algún alumno suyo que ha dado ese salto?

Pero no solamente coexisten diversos estilos de vida con sus propias marcas culturales, también coexisten acciones

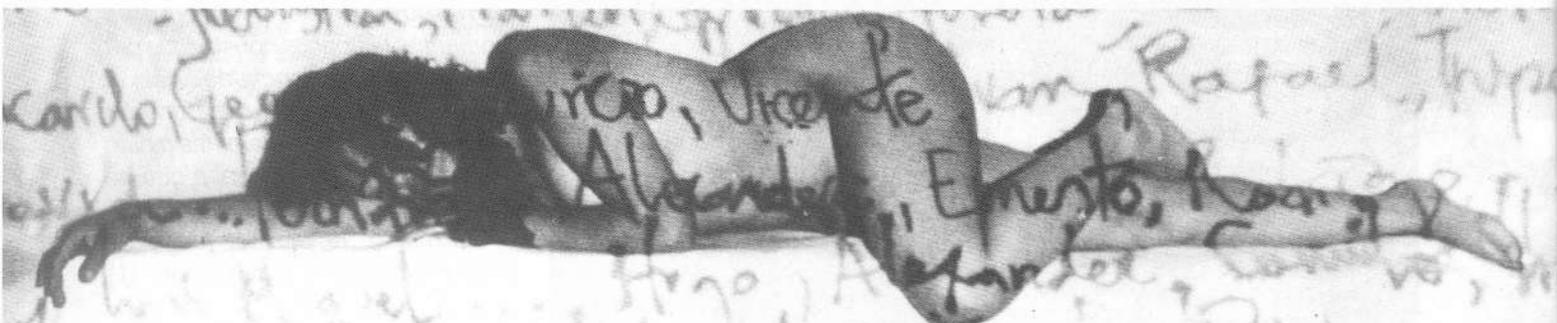


Foto: Lina Fernanda Rodríguez

públicos y sociales de esa urdimbre multiforme, si nos ubicamos con la ayuda de la memoria emotiva en un espacio peligroso, esos que nos inspiran distancia, aquellos que evitamos a toda costa, y nos imaginamos conviviendo animadamente en la calle del Cartucho en Bogotá o la Olla en Cali, ¿qué reacción tenemos solamente ante la posibilidad de pensarlo?, ¿qué posibilidad de convivencia afrontaríamos?, ¿bajo qué circunstancias aceptaríamos siquiera imaginárnoslo con algún efecto de realidad?

Sin embargo, podríamos advertir que la tendencia a huir y replegarse en espacios extremos de autoreclusión voluntaria, de huida de las exigencias sociales, de disolución en los efectos alucinantes del alcohol, de las

físicas correspondientes a diferentes momentos históricos, a usos y costumbres regionales, a códigos de valores divergentes y, en numerosas ocasiones, antagónicos. La ciudad contemporánea es heterogénea, fragmentada, sectorizada, con desterritorializaciones que hacen del centro de la ciudad, hasta hace poco el sector de irradiación política y social, una zona marginal, invadida por los sectores periféricos que se toman el centro como testimonio de su marginación.

Cuando salgo al supermercado no voy exclusivamente a adquirir algunos productos, voy igualmente al intercambio de miradas, al electrochoque de mensajes conscientes o inconscientes que percibo. Así no lo admita, voy a representar, a exponerme a la vista pública, a un escenario

urbano en el que veo, soy visto, entro al lugar del aparecer.

La espectacularización de la cotidianidad, provocada por la cámara de vídeo que puede saltar en cualquier momento a convertir un suceso en acontecimiento, por la imagen que vende, obligando al cuidado de la silueta, por la moda para todos los gustos hasta para los que aparentan estar por fuera de la moda, por el cuidado en lo que se habla pues puede convertirse en una declaración al aire, por la instantaneidad del tiempo, la fugacidad de la fama y el éxito, y por tantos otros factores que afectan el intercambio de miradas.

Para concluir este tópico, me remito a la reflexión de Armando Silva en torno al imaginario de la ciudad: *"La ciudad no es la que está fuera. La vivimos de acuerdo a lo que construimos en nuestras psiquis. La ciudad es una proyección de sus habitantes. (...) Las formas de la ciudad conllevan un ritmo y una percepción ciudadana, mas sólo cuando ellas se interiorizan y pasan a formar parte de un patrimonio psíquico, sólo allí la ciudad se hace imaginada y puede verse como creación estética colectiva"*. (3)

Presencia/Apariencia.

Ante la imposibilidad de mirarnos de frente, sino es con la ayuda de un espejo, y ante la incesante descarga de miradas ajenas que nos circundan, nos enfrentamos a una paradoja de proporciones mayúsculas, signada por los espacios de la ciudad, espacios multiusos sobre las cuales tenemos experiencias especulares, una imagen que cada uno construye de sí mismo y que tiene origen en el imaginario.

Como nos lo dice Eco en su ensayo sobre los espejos, la magia de estos *"consiste en que su extensividad – intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también miramos a nosotros mismos tal como nos ven los demás: se trata de una experiencia única y la especie no conoce otras semejantes"*. ...*"El espejo es un fenómeno-umbral, que marca los límites entre imaginario y simbólico"*. ...*"En la asunción jubilosa de la*

imagen especular se manifiesta una matriz simbólica en la que el yo se precipita en forma primordial y el lenguaje es quien le debe restituir su función de sujeto en lo universal". (4)

A través de esta matriz simbólica tenemos una representación de nosotros, una representación que procura adecuaciones, adaptaciones, juegos de inserción y deserción. Una imagen que constituye el soporte de la personalidad, una personalidad que convoca los terrenos de la teatralidad, de un imaginarme en mi relación con los otros, las otras, desde los núcleos más íntimos a los más públicos. Tengo una percepción de mí mismo, un sistema de autoreferencia integrado que se denomina la propiocepción, que es posible por la imagen que me represento como extensión mediadora entre la presencia que genero, la apariencia que pretendo generar, y la imagen que los otros perciben de mí. Como lo relata Maurice Merleau-Ponty en su extensa investigación titulada *Fenomenología de la Percepción*, *"cuando estoy sentado ante mi mesa puedo 'visualizar' instantáneamente las partes de mi cuerpo que esa oculta. Al mismo tiempo que contraigo mi pie dentro de mi zapato, lo veo. Este poder me pertenece también para las partes del cuerpo que no he visto nunca. (...) Se ha podido probar que no reconocemos nuestra mano en fotografía, que incluso muchos individuos vacilan en reconocer su escritura entre las de otros y que, por el contrario, cada uno reconoce su silueta o su modo de andar al verlo filmado. Así, pues, no reconocemos por la vista lo que, no obstante, sí hemos visto frecuentemente, y en cambio, reconocemos al instante la representación visual de lo que nos es invisible en nuestro cuerpo"*. (5)

Creemos ser la representación visual que nos hacemos de nosotros mismos, y para la cual prefiguramos un arquetipo, lo suficientemente consolidado, articulado a los arquetipos universales de una civilización.

Plantados en esa presencia construida, actuamos bajo una apariencia en el hipermercado de las simulaciones, abrimos o cerramos la brecha entre esa presencia que inevitablemente emitimos, a pesar de todos los

ocultamientos que dibujemos, y la apariencia que le proponemos a ese espacio externo llamado el mundo, el espacio de la seducción, de la intimidación, de la comunicación, del intercambio de saberes, del goce de los cuerpos danzando.

Esta presencia nos plantea un juego de tensiones entre lo genuino y lo rutinario, entre lo singular y las marcas de lo universal, entre la libre competencia y el respeto por el otro, entre la intolerancia de los fundamentalismos y las acciones de tolerancia que permiten el reconocimiento de la flexibilidad en las relaciones de convivencia. En el fondo de esta tensión, entre lo que somos y lo que reconocemos por el juego posible de los espejos y lo que pretendemos ser y emitir como imagen para los demás, está la gran tensión entre la naturaleza y la cultura, que ha sido la causa generadora de conflictos, aún de ese conflicto interior que la dramaturgia ha desarrollado como un dilema del personaje, el dilema de Hamlet, el de ser o no ser, o el del Rey Lear entre la fidelidad rechazada de su hija menor y la seducción engañosa de sus otras dos hijas que lo despojan de la corona.

Esta tensión se exagera con la irrupción de la tecnología y la informática en el centro de los hogares y sus posibilidades de retrotraer el mundo exterior al espacio, hasta ahora privado, de la casa, como extensiones que impiden la intimidad como hasta ahora la habíamos concebido y nos plantean la necesidad de construir ese otro yo, como imagen pública que ponemos a circular en comunidad.

El celular entra a lugares hasta ahora inusuales para tales menesteres, la cámara de vídeo convierte en acontecimiento histórico, en documento para la posteridad cualquier acto espontáneo, y en los supermercados es el ojo que todo lo ve, ayudado por un ejército de compradores espías nos condiciona el comportamiento y filtra la espontaneidad. Vista la ciudad como ese conglomerado humano de miradores que deducen afectos, establecen categorías, deslindes y territorios de identidad, esta se torna en el lugar del aparecer, que constituye para Armando Silva, “condición implícita de teatralidad y de la

construcción cotidiana de una gran variedad de escenarios urbanos. Incluso puede ser que aparezcan contradicciones evidentes en su actuación, como que aquello que se llama centro de una ciudad sea ocupado por sectores marginales, como ocurre en algunas ciudades latinoamericanas”. (6)

Si entendemos que la escena teatral es la que da - que - ver, y el actor un especialista en la creación de lenguajes gestuales, verbales y de movimientos para ser vistos, la acción cotidiana de mirar nos convierte en espectadores, espectadores con la urgencia de lo efímero en cada acto que pretendemos capturar con el rayo casi animal del ojo que capta el momento, lo observa y lo quiere conservar en la retina por unos segundos. De ahí que se hable de la espectacularización de la vida cotidiana, que nos presiona a cambiar de roles, a fragmentar el comportamiento, a desenvolvernos en cada espacio acorde a sus exigencias y reglamentos, a coincidir con la imagen que los otros tienen de mí, el otro yo del que hablaba Borges con tal admiración, por lo distinto a él, como siempre. Se lo encontraba en los más intrincados cruces de camino.

Concluyo este segundo tópico con la observación de Néstor García Canclini en su excelente texto *Culturas Híbridas*, sobre lo que significa ser un habitante de una metrópoli como México, no muy distante de cualquier urbe latinoamericana, con tendencias de crecimiento desbordado: “*Ser habitante del fin de siglo en una gran ciudad implica poder relacionarse con ámbitos variados, a la vez con lo culto, lo popular y lo masivo. Implica escuchar a Zabudovsky en la televisión, relacionarse con los conciertos de la sala Nezahualcóyotl, ir a un recital de rock y a bailar salsa al California: todas estas pertenencias fragmentarias coexisten en un habitante urbano, pero no son totalmente arbitrarias.*

Esta fragmentación está regulada en parte por órdenes sociales objetivos y en parte por ritos de los sujetos. (...) Necesitamos ritos porque no soportamos la excesiva hibridación”. (7)



Foto: Lina Fernanda Rodríguez

Los lenguajes no verbales.

Aún en la quietud, nuestra corporalidad está en condiciones de ser leída, catalogada, de significar, de generar particulares lenguajes, muchas veces antagónicas a lo dicho con palabras. No basta ser alfabeto en los lenguajes verbales, hablar varios idiomas, si desconocemos los más elementales códigos de comunicación no verbal, el campo de lo expresado por el rostro, las manos, la postura, el ímpetu del desplazamiento, la manera como me relaciono espacialmente con los otros, aquellos lenguajes que hablan a pesar de la preponderancia de la exposición lógica de motivos y causas. Estos lenguajes se articulan por ilustración, por oposición, por contraste, con lo que decimos verbalmente, lo refuerzan, lo niegan, proponen sospechas, "corazonadas", alertas, o cambios de distancias, acercamientos por la fascinación del enamoramiento o alojamientos provocados por un estar al acecho ante la peligrasidad circundante.

El actor explora perceptivamente su propia corporalidad, siente su organicidad como impulso para imprimirle sentido a sus desplazamientos por el espacio escénico, busca estrategias para integrar su imaginario a los procesos creativos, logrando construir gestos con la

intensidad natural de los ritmos formulados, para lo cual aguza su capacidad de observación, de penetrar en las posibles causas de lo observado, profundizando en la condición humana, en sus comportamientos tanto públicos como privados, desarrollando una amplitud de gamas sensitivas, emocionales, rítmicas; los lenguajes de escritura en la escena teatral configuran la partitura del montaje.

Sin embargo, el cuerpo sólo se puede ver en un espejo, reflejando una imagen de sí mismo/misma, una imagen especular de su propia presencia que choca o se adecúa a la imagen que se pretende aparentar. No se está seguro de cómo lo ven los demás y se quiere estarlo, en un terreno de certidumbres, el que explica la proliferación de los Asesores de imagen. Ese cuerpo mirado por otros y otras, de alguna manera deviene actuaciones, espacios en los que se convierte en el centro de las miradas con todas sus cargas, espacios públicos como el aula de clase, donde no sólo importa lo que se dice desde el discurso lógico, sino que importan, son tenidos en cuenta y por lo tanto, leídos, todos esos sentidos que emanamos aún cuando estamos en silencio.

Pero, ¿cuál es la idea y la representación simbólica que hacemos de nuestro propio cuerpo y que fundamenta nuestro comportamiento social y le da certidumbre a nuestro aparecer público? Me apoyo en el estudio sobre El Cuerpo, de Michael Bernard, para encontrar una respuesta que nos ayuda en la indagación: "*nuestra actitud frente al cuerpo refleja la actitud que elegimos, explícitamente o no, respecto a la realidad ... conviene retener esta verdad: todo enfoque del cuerpo implica una elección filosófica y hasta teológica y viceversa. De manera que semejante enfoque oscila entre la condenación o denuncia del cuerpo, considerado como cortina, obstáculo, prisión, pesantez, tumba, en suma, como motivo de alienación y apremio, por un lado, y la exaltación o apología del cuerpo, entendido como órgano de goce, instrumento polivalente de acción, de creación fuente y arquetipo de belleza, catalizador y espejo de las relaciones sociales, en suma, como medio de liberación individual y colectiva, por otro lado*". (8)

Podemos afirmar que no tenemos una percepción neutra de la propia corporalidad sino que está intervenida por las oscilaciones y matices personales que se pueden construir entre esas dos polaridades que aporta la lectura psicoanalítica, el cuerpo como culpa que engendra sufrimientos, en todas sus gamas y cosmovisiones, y el cuerpo como residencia del goce, catalizador de emociones, de placeres, con todos sus riesgos y asechanzas. La tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco a la que ya se habían referido los griegos.

Las conexiones con el exterior son mediatizadas por veladuras y cortinas constituidas por los choques arquetípicos entre lo pensado, lo dicho, lo actuado y lo evidenciado en medio de lo que se haya pretendido ocultar. Todos aquellos componentes que nominamos para aprehender, para comprender, para desaprender, para aprender, pero sobre todo para sintonizarnos con esta realidad compleja desde la perspectiva de individuos, como seres en permanente cambio, antes que nada, en permanente actitud de aprendizaje, como nos lo recordó el gran director Akira Kurosawa al recibir un Oscar por el conjunto de sus películas a su avanzada edad, que ahora sólo recuerdo de memoria: agradezco este premio, que recibo humildemente, y no entiendo por qué me lo otorgan, cuando me falta tanto para aprender.

Se nos plantea la ciudad como el espacio idóneo para el aprendizaje permanente, durante el transcurso de la vida, el lugar para la confrontación, para la creación, para el disfrute, que requiere una permanente invención y revaloración, el campo de batalla para las miradas y sus efectos de intercambio afectivo,

NOTAS.

- (1) GIRALDO ISAZA, Fabio. "La ciudad: la política del ser". Tercer Mundo Editores
- (2) En el libro "Pensar la ciudad" (Compilación de reflexiones hechas por Fernando VIVIESCAS/ Fabio GIRALDO). Bogotá. 1996
- (3) Enciclopedia Salvat. Tomo 12. (Shang -Z). Barcelona. 1972
- (4) SILVA, Armando. La ciudad como arte. Diá-Logos de la Comunicación. Número 4. Revista de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Lima. 1994
- (5) ECO, Umberto. De los espejos. En el libro "De los espejos y otros ensayos". Editorial Lumen. Barcelona. 1988
- (6) MERLEAU - PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Península. Barcelona. 1997
- (7) SILVA, Armando. Imaginarios Urbanos. Tercer Mundo Editores. Bogotá. 1992
- (8) GARCIA CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas. (Estrategias para entrar y salir de la modernidad). Editorial Grijalbo. México. 1990
- (9) BERNARD, Michael El cuerpo. Ediciones Paidós. Barcelona. 1985

EL HÁBITO DE MIRAR LA CIUDAD



Por: Adriana Rodríguez Sánchez

Licenciada en arte dramático y en Comunicación Social de la Universidad del Valle. Especialista en Educación de la Universidad Santiago de Cali. Docente de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes.

Mirar la ciudad es difícil. En la semana las obligaciones laborales o académicas determinan de forma más o menos rígida los espacios y tiempos en los cuales se transita la ciudad y en ese tránsito la mirada se desgasta. Recorrer la ciudad puede haberse convertido para muchos en una práctica mecánica y rutinaria.

Las calles, los puentes o los muros se toman en un espectáculo aburrido. Su desfile cotidiano por las ventanillas del bus los despoja de interés. Solo algunos eventos extraordinarios como una protesta, un accidente o un desvío, los convierte de nuevo en objetos para ser mirados.

La mirada también es constreñida por el miedo. Las historias sobre robos, crímenes o peligros urbanos en general, contados por otros a través de los medios masivos, van configurando un mapa imaginario de lugares y tiempos vedados. Esas historias

delimitan el recorrido y aunque las estadísticas no coincidan con las imágenes de peligrosidad que se tiene de esos sectores, éstos son evitados, se transitan de manera rápida, se los atraviesa sin detener en ellos la mirada.

Por otra parte, el carácter múltiple y diverso de la ciudad hace que la mirada sólo capture algunos fragmentos y discontinuidades. Las numerosas formas posibles de habitar y de asumir la experiencia urbana *engendran numerosas ciudades cosidas a un mismo pedazo de tierra*. Cada grupo vive y crea ciudades distintas. Fronteras invisibles se superponen y territorios simbólicos se consolidan. La ciudad estalla y se recompone a diario, pero estas dinámicas no son perceptibles a simple vista.

A pesar de las dificultades para mirar la ciudad, los jóvenes urbanos, aprendices de actores teatrales, tienen la obligación de hacerlo. La ciudad es su primer escenario, su materia prima. En ella proliferan los personajes, las historias, los conflictos que irán nutriendo sus puestas en escena. De otra parte, sus experiencias corporales, los sueños y los temores, y las imágenes utilizadas para improvisar, están anudadas de una u otra forma a los espacios que han habitado. Reconocerse como actor no sólo implica el reconocimiento de determinadas "destrezas expresivas", sino también reconocerse como sujeto urbano.

Mirar la ciudad posibilita además el reconocimiento del público, dado que las experiencias vitales de éste se hayan inscritas en la urbe. Si se tiene en cuenta que el hecho teatral se cristaliza justo en esa misteriosa relación actor-público, así mismo se comprende la importancia de escudriñar en esas ciudades habitadas por el otro, el interlocutor. Desconocerlo podría obstaculizar el diálogo. Al actor le correspondería entonces, contribuir a interpretar la ciudad, a explorar sus significados, sus sentidos, a inventarla y ayudar con ello a que su público la mire de nuevo.

Para mirar la ciudad el actor tiene que hacer de ésta una práctica continua, sistemática y rigurosa. Se trata de una práctica deliberada y voluntaria que exige desplazarse de lo evidente a lo más oculto, apenas perceptible. Para ello debe convertir en extraño lo familiar. Su mirada se asemejará a la de alguien que por vez primera descubre un nuevo espacio, pero a quien la fascinación no logra encandilar; por el contrario, le permite establecer relaciones, comprender y aprehender los detalles que escapan a una mirada desprevenida. Ante la imposibilidad de mirar la urbe en su conjunto debe seleccionar determinados aspectos como objetos de su observación. Esta delimitación le evita una mirada muy dispersa y azarosa.

Tanto la selección de lo observado, como todo el proceso de interpretación deberán estar

precedidos de un trabajo de reflexión teórica. Este exige procesos continuos de lectura y escritura de diferentes textos, no sólo de documentación bibliográfica sino también colores, espacios, historias.

El actor a través de su trabajo puede contribuir a interpretar y a urdir los fragmentos de esas ciudades invisibles y soñadas que flotan y desfilan cotidianamente por las ventanillas de los buces; puede ayudar a recuperar el asombro, desentrañando las historias y las experiencias ligadas a un lugar aparentemente *simple y mudo* como la cuadra de un barrio, un puente o una esquina.

UNA EXPERIENCIA

Para incentivar y fortalecer el hábito de la mirada en los actores, pueden construirse distintas estrategias. En la Licenciatura de Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali estamos realizando una en particular. A través de diarios de campo, entrevistas y fotografías, los estudiantes en la asignatura de Contextos Urbanos elaboran una descripción de una cuadra de su barrio, una crónica de un evento relevante en ese sitio y un relato de vida de un sujeto relacionado con ese lugar; indagan sus espacios y las historias asociadas a los mismos. Estas historias y sus observaciones enriquecen el proceso de montaje.

Aquí se exponen algunos fragmentos de los trabajos realizados por los estudiantes de Quinto semestre del período enero-julio de 1998:

Lina Fernanda Rodríguez

... Mi mente, cuerpo y espíritu son un gran cuaderno de apuntes donde hay letras, imágenes, sonidos, sabores, agua, personajes, calles, avenidas, y miles de hojas más por llenar; esta es mi realidad, la que observo y vivo, de la que me salgo y entro una y otra vez.

Ahora estoy aprendiendo a canalizar la información y a transformarla en un hecho, ya sea teatral, literario, fílmico o pictórico. En este proceso de verificación de mi vida y de comentarios generales que terminan en puntos suspensivos, me encuentro con un hombre que se hace llamar Hermes, un ser de la calle, de la vida, de la casualidad y la causalidad y tengo unos apuntes de clases. Quiero llegar donde él con mis diez papeles en las manos e interrogarle sobre cosas de su vida, pero al saludarlo me doy cuenta de que debo dejar sólo en mi mente esas líneas y únicamente conversar con él, sin temores, limpia de conceptos, así podremos hablar el mismo idioma. Puedo permitirle también que me observe, puedo entrar en su espacio-tiempo y sentirme libre, con eso lo admiro, y así lo quiero...

... Yo soy un man que ya me hice a la vida, pues hasta ahora estoy salvo.
Me salvé de verme pasando

trabajo y echando madrazos...

... Yo soy un dentado, soy un feo con gracia, soy un bello autografiado, soy un man que sabe mucho...

... Encima de la cabeza tengo una estrella, yo con ella camino y ella va encima de yo...

... Un man que ya aquí me comí todo el nido, y por comerme todo el nido se me quedó la luz...

... Yo soy del platillo, por eso me siento un marciano.

Hermes

... Mientras sujetaban el carro vieron venir flotando un cuerpo, ellos apresuradamente lo pusieron en el andén de una caña, en una esquina; al cabo de un rato subió el nivel del agua y tuvieron que trasladarlo dos casas más allá porque era un poco más alto.

El señor estaba con una pantaloneta blanca de bolas rojas o rosadas, estaba blandito como si estuviera recién muerto, tenía un hueco en la frente, pero que no sabíamos si era un balazo o puñalada, pues no le salía

sangre. En la espalda tenía más peladuras; el hombre era alto y flaco, porque gordo no era, tenía bozo, unas entradas en la cabeza y un tatuaje en la mano que no "pillé" bien. Después de eso venía una mano de troncos y uno me pegó en la rodilla cuando estaba subiendo al muerto. En ese momento todos salimos a mover los troncos y nos tocó alzarlos a pura macana ... Recuerda Nordier

Jacqueline Gómez

... Hoy es domingo y los domingos no pasa nada raro. Las vecinas van a la tienda de la vuelta a mercar y lo sé porque de vez en cuando acompaño a mi mamá. Todo el mundo descansa, exceptuando a dos vecinos que son vigilantes y trabajan un domingo sí y el otro no. Los domingos son tediosos, sobre todo en mi cuadra. La gente no es muy unida y por eso no se ve como en otros barrios que saquen los baffles de un equipo de sonido a la calle y se pongan a bailar, a tomar y se integren. El ambiente es frío, incluso en diciembre que es una época de alegría y unión...

A las dos de la tarde habíamos citado a los niños para la fiesta. El primero que llegó fue Alejandro; sus padres no estarían con él, como de costumbre, Gladys estaba enferma y Armando tenía que atender un negocio de volquetas, así que lo llevé

temprano al apartamento. Los dos chicos estaban muy contentos, llegaron los demás niños y la fiesta transcurría normalmente. Los payasos eran la atracción de la tarde, "póngale la cola al burro" fue el juego preferido de los niños, como también nadar en la piscina del conjunto residencial. Alejandro y Diego siempre lo hacían e invitaron a sus demás amiguitos a nadar. Los adultos festejábamos entre nosotros, bailábamos, tomábamos y reconozco que por un rato se nos olvidaron los niños.

Eran las 6:15 de la tarde y se empezaron a repartir las sorpresas, se nombró a todos los niños y todos contestaron al llamado, pero Alejandro...

Carlos E. Castañeda

El trabajo de observación de la cuadra fue muy gratificante, aunque también difícil. Había mucho por contar: a cada momento, en cada instante sucedían cosas dignas de quedar plasmadas en el papel. La verdad nunca me imaginé que tuviese una fuente de inspiración a mí alrededor. Del trabajo con el personaje, contando la historia de su vida, ni hablar. Fue muy rico, no sólo para conocer a mi gente, sino como una herramienta que posibilita recoger elementos para la construcción de personajes ...

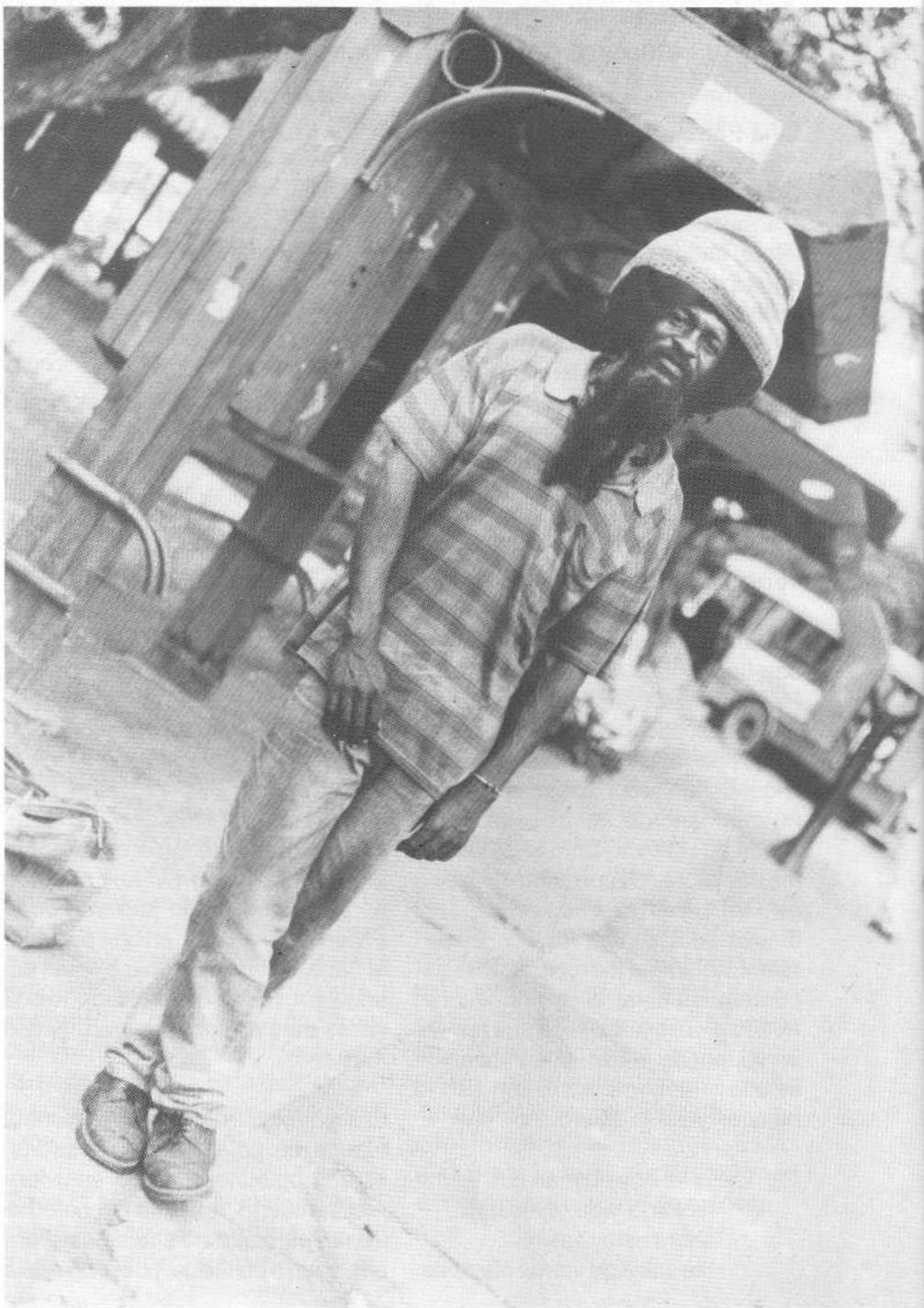


Foto: Lina Fernanda Rodríguez

Tatiana Duque

El inicio de la aventura

... Ubicamos las casas deshabitadas en esos momentos y escogimos una: la casa 61 cuya pared del patio trasero da hacia la zona social y en donde está puesta la cámara de seguridad que no alcanza a enfocar la mitad de la pared.

Javier y Cristian saltaron la pared. La puerta de vidrio que da hacia la sala estaba quebrada. Metieron la mano, abrieron la puerta de vidrio y luego nos abrieron la puerta de entrada de la casa a los otros seis que esperábamos inquietos.

Conseguimos entrar sin ser vistos y ya en la casa empezamos a abrir los cajones del bife, las repisas, la cocina, etc. Fuimos al segundo piso y las habitaciones estaban cerradas con llave. Con un cuchillo violamos la chapa de una habitación infantil, miramos los juguetes, los libros, la ropa, todo. Pero la curiosidad nos invadía y forzamos durante 15 minutos la puerta de la alcoba principal. Finalmente conseguimos entrar. En el vestier de la alcoba había muchos electrodomésticos: 3 televisores, 3 VHS, 3 equipos de sonido, un minicomponente, una grabadora, una máquina de coser, muchas otras cosas y en los cajones, la ropa. Yo sentía el cosquilleo del susto en mi estómago, de veras era divertido, nadie sabía nada. Sólo nosotros estábamos allí, cómplices de esa intromisión. Era como un secreto que

nos íbamos a callar todo el tiempo, terminaríamos de mirar, de tocar, de sentir ese espacio ajeno, la intimidad que invadíamos ...

Recuerdo que en una de esas bebas, al señor Rincón le tomaron fotos dormido, con la camisa desabotonada, el plato de comida aún en la mano, la cabeza caída, pues había bebido mucho. Pero don Iván Díaz fue víctima de una de las mejores bromas. Una noche de esas se quedó dormido y los queridos vecinos le cortaron la mitad del bigote. Al otro día tenían planeado un partido de fútbol y él se fue seguro de sí mismo a ganar el partido, y ganó. Pero además se ganó la burla de todos porque no se había emparejado el bigote, ya que no se dio por enterado de su nueva imagen tan cómica. Y no sólo lejos de mi casa se dieron estas historias, mi mamá una vez terminó muy embriagada y confundió nuestra casa con la de la familia Jaramillo. Entró a la habitación principal en donde ya se había dormido don Guido y seguramente si él no se despierta mi mamá se le acuesta al lado. Pero una exclamación de ¡ay jueputa esta no es mi cama! y la risa de los otros malvados vecinos que la seguían, la sacaron despavorida y apenada. Llegó corriendo a la casa, se puso a llorar en el cuarto de la empleada y se acostó a dormir en un colchón que había ahí. Al otro día los vecinos nos contaron lo que ella hizo por fuera de la casa, y nosotros lo que hizo cuando llegó. Pero en sí fue más la risa que invadía a todos, que

la vergüenza o la pena. Con situaciones similares, este grupo se llenó de muy buenas energías.

Esta época fue muy bonita y armoniosa en mi cuadra, pero nada dura toda la vida. Se disfrutó durante un tiempo hasta que la dicha se vio quebrantada y estoy segura de que cada uno de esos actores hoy la recuerda con nostalgia.

Un grupo mientras esté unido se mantiene, pero los problemas al interior de las familias destruyeron todo. Se generó una mala "racha" que afectó a toda la sociedad y que no había tocado o no se había desvelado entre los habitantes de mi cuadra. Poco a poco esos problemas los asustaron a todos, las infidelidades, las separaciones y los que se quedaron viviendo aquí no volvieron a salir, seguramente para evadir las preguntas de los vecinos-amigos y esconder el dolor por el amor perdido...

BIBLIOGRAFÍA

- (1) ARTURO, Julián y otros. Pobladores urbanos II. Tercer mundo. Bogotá. 1994
- (2) BRAYANT, y ZILLMANN. Los efectos de los medio de comunicación. Paidós. Barcelona. 1996
- (3) GIRALDO, Fabio y VIVESCAS, Fernando (comp). Pensar la ciudad. Tercer Mundo. Bogotá. 1996
- (4) HANNNERZ, Ulf. Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana. F.C.E. 1986
- (5) ROMERO, José Luis. Latinoamérica, las ciudades y las ideas. Bogotá. 1984
- (6) SAPERAS, Enric. Los efectos cognitivos de la comunicación de masa. Ariel Comunicación. Barcelona. 1987
- (7) SILVA, Armando. Imaginarios urbanos. Cultura y comunicación urbana. Tercer Mundo. Bogotá. 1997



Foto: Lina Fernanda Rodríguez

EL ETERNO COMPROMISO CON LO EFIMERO, PARADOJA DEL ACTOR

Por: Jesús Antonio Mina

Actor en grupos de Cali, como el TEC y Esquina Latina. Licenciado en Literatura de la Universidad del Valle. Especialista en Educación de adultos y comunidad de la CREFAL (Institución Universitaria de la OEA) México. Docente en la Universidad Luis Amigó (Palmira) y de la facultad de Teatro de Bellas Artes.

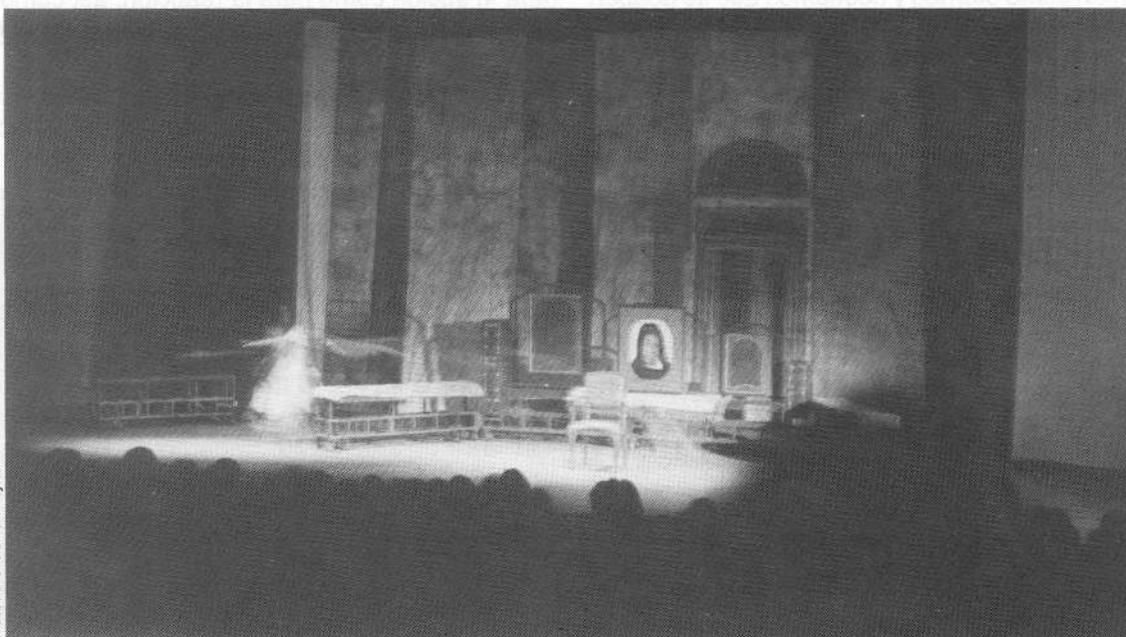


Foto: Perucho Mejía

Puesta en escena: "La casa de Bernarda Alba" - Bachillerato artístico en teatro

Ser actor de teatro es algo sencillo y profundo. Un actor es un artista y a la vez una persona común y corriente. Es una paradoja que se mueve entre lo eterno, lo efímero y que penetra los diversos espacios teatrales en donde está comprometido. Pero ser artista no se antepone a ser persona, a ser social.

Como artista, un actor siente el compromiso con el arte y con su cultura. Como persona, consigo mismo y la

sociedad. Está en juego su pensamiento, su visión de vida y las preguntas que puede hacerse de lo demás. Lo anterior no lo divide en dos seres distintos sino que lo transforma en una decisión, un deseo y una actitud.

Decisión que acontece gracias a la necesidad de manifestar nuestro coexistir, de expresarnos, a pesar del tiempo y la distancia cuando encontramos el eco en un aplauso, en la posibilidad del atavío. Provocación que

germina por el hecho de no estar solos. Actitud que instiga al ser interior a la humildad y a la disciplina par calmar la inextinguible sed que nos abrasa.

Lo eterno es aquello que perdura, más allá de nuestra vida para convertirse en historia. Una persona, en cualquier oficio, ingeniero, médico, artesano, deportista, vigilante o artista; puede alcanzar esta categoría. Lo efímero no está relacionado con nuestra existencia como personas que "desaparecemos" sino con aquello que olvidamos, y que no deja huella perdurable. Sin embargo, hay instantes que dejan huellas y se vuelven eternos. Sucesos que se nos presentan como eternos y deseamos que se acaben por lo triviales que nos parecen.

En este ordenamiento que hacemos de lo acaecido, ya sea como individuos o como cultura, entra nuestra fortuna como actores. Como oficio o disciplina, el ser actor ha perdurado en ocasiones, a pesar de los "actores". Hay muchos que solo han logrado aplausos en su época. Sus nombres no se asomaron a la historia y fueron un hálito de vida que se esfumó. En su afán de reconocimiento creen encontrar en el ausentismo social la respuesta a su trascendencia. Se cree que ser artista conlleva automáticamente al paraíso de la historia. Se abandonan a la bohemia, a la locura, a la vida displicente, hacen de lo cotidiano o lo común un hecho sin importancia y pretenden ser voceros del mundo que no viven. Reclaman la posteridad ante un círculo de amigos. Se encierran, se flagelan espiritualmente y quieren pasar desapercibidos, llamando la atención de sus coetáneos. Pero de ahí a que sean contestarios hay una gran diferencia.

Mudos ante el lenguaje que instaura la historia, algunos actores suponen haber encontrado la fórmula de la eternidad. Pero la historia, convertida en poesía, le es infiel a este "artista". Es otra gran pincelada de este contrasentido. La historia no tiene privilegiados, sin embargo no podemos ser ajenos al deber que tenemos con ella y, quizá por esto algún día nos retribuya.

Estamos acostumbrados, en la cotidianidad, a relacionarnos con el otro a partir de nuestro parecer.

Vendemos una imagen, hacemos creer al otro lo que no somos en realidad. Una sociedad en donde el individuo continuamente se tiene que "borrar", en tanto es un ser que tiene sentimientos, pero se va volviendo insensible por la violencia diaria.

Entonces debemos afincarnos en la idea de que el actor no se borra como ser cultural, como ser social, como singularidad que es atravesada por los demás. Él lleva a cuestras sus raíces y esto le permite tener algo que decirle a los demás, hacer lectura de la realidad; aprende a mirar a los demás y se lee. Por eso el otro es importante, tanto para la acción como para la reacción, así como para la formación y *experienciación* de mi ser individual y social.

El artista no requiere un comportamiento especial, sino que implica una actitud particular, la del deseo por su decisión. Ser apto para este oficio es atender al acto contestario de la sociedad en la cual se vive. Para decir algo hay que hacerlo de tal manera que sea comunicable, entendible y para que esto ocurra se debe haber escuchado. Otra cosa puede suceder cuando lo que decimos va más allá de nuestros interlocutores inmediatos, es decir, se hace incomprendible a los contemporáneos pero trasciende. Esta es la categoría de genio y de eternidad, es tan excepcional que no se convierte en regla. Sin embargo, el hecho de haber escogido el oficio de actor o artista no instaura la indiferencia.

Es precisamente en el diálogo consigo mismo y con los demás que se llega al asombro, allí se encuentra la materia prima del actor. Debemos recordar que la "artisticidad" no es una labor aislada, como tampoco lo es la "individualidad". La singularidad es posible de acuerdo a la pluralidad que la funda.

Si me preguntan cuál es la diferencia entre un artista, un médico, un periodista o un ingeniero, diría que es el oficio al cual han dedicado su vida. Ahora bien, si me preguntan cuál es la similitud entre un artista, un médico, un periodista o un ingeniero, contestaría que los une el deseo por el oficio que han escogido, la ética como profesionales,

su labor social y otra amalgama de elementos que cada uno, en su diferencia, hace que exista la posibilidad de ser cultura y ser social. En todos puede funcionar la filantropía o el altruismo.

Por mucho tiempo hemos hablado de la diferencia entre ciencia y arte, y en consecuencia de oficio y goce, de trabajo y diversión. Esto nos ha llevado a considerar que el arte no es una labor, entendida como aquello a lo que van a dedicar su vida, sus anhelos. Ignorando que son campos *diferentes* del conocimiento en el ser humano.

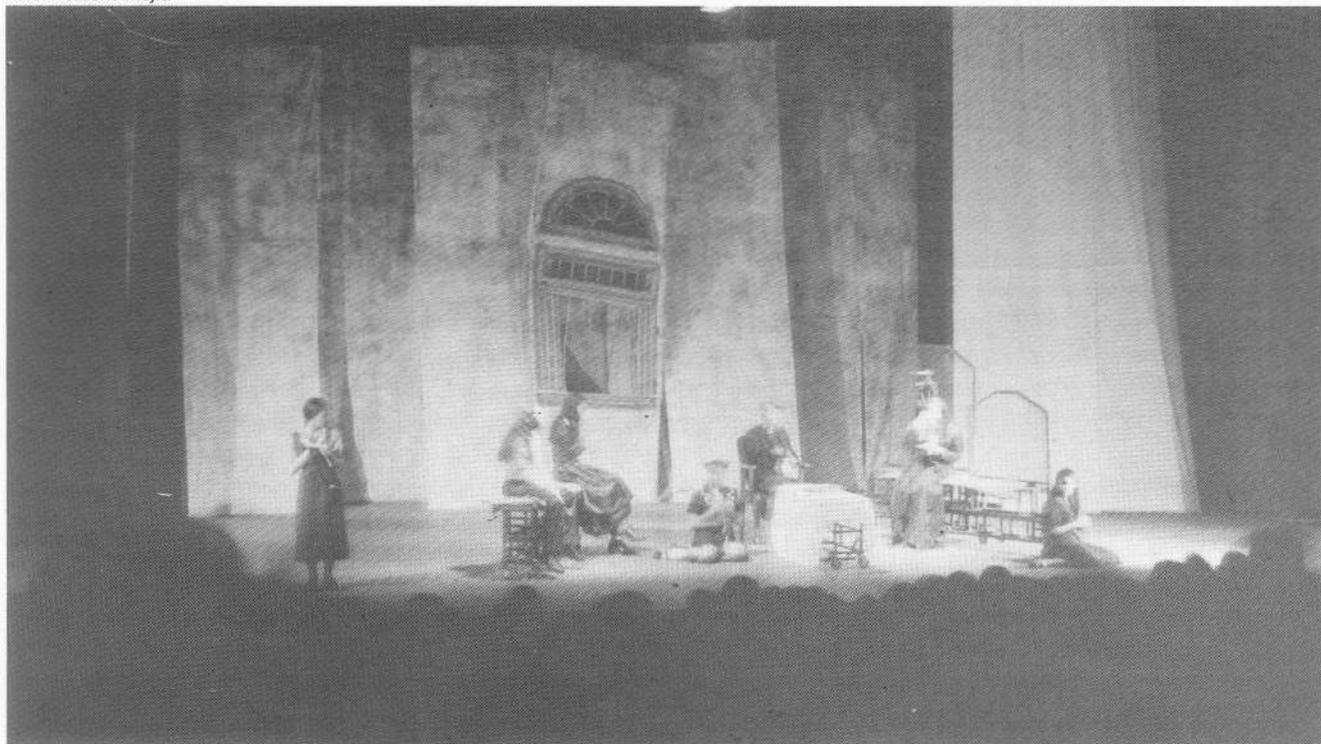
Esta aparente contradicción la recuerdan George W. y F. Hegel cuando plantean que:

“El artista no es solo inspiración... Todas las artes tienen un lado técnico que no se aprende más que por el trabajo y el hábito. El artista necesita,

para no verse detenido en sus creaciones, esa habilidad que le confiere maestría y le permite disponer fácilmente de los materiales del arte... Pero esto no es todo, cuanto más alto esté colocado el artista en la escala del arte, más debe haber penetrado en las profundidades del corazón humano, con la poesía. Es aquí, sobre todo, donde el genio, para producir algo maduro, substancial y perfecto debe haberse formado en la experiencia de la vida y por la reflexión”.¹

Por eso, el arte de actuar en la escena, como la vida misma, es algo irrepetible y nuevo, sorprendente, efímero y eterno a pesar de los ensayos y los acuerdos. El pasado funciona como una savia profunda que es absorbida por las raíces del presente, del ya y del ahora. Es como estar en un eje que domina el pasado y el futuro. Es la piedra

Foto: Perucho Mejía



Puesta en escena: "La casa de Bernarda Alba"

inamovible del tiempo y el espacio que conjuga al personaje y compromete al actor con sus experiencias, sentimientos e imaginación.

El actor no se forja solo trabajando el cuerpo, su voz y sentimientos como un gran músculo. El actor es una persona y como tal, es un ser social, histórico y cultural. Así mismos son sus personajes, aunque sean acontecimientos que se dan en una obra teatral. Actor y personaje son un instante y la posibilidad de lo perdurable. Por esto en cada segundo de vida se renuevan, mueren, nacen y vuelven a surgir.

Sin embargo, esta conjugación de partes da como resultado una relación conflictiva que puede perecer o fulgurar en y con el otro. Puede enriquecerse prestándose experiencias en una imbricación que da como resultado algo dinámico y comunicable.

Entonces podríamos entender la actuación como un gran laboratorio en donde el actor experimenta con su cuerpo y sus experiencias para hacer que surja un personaje. Podemos, con nuestra representación, hacer creer a la gente que somos por ese momento el personaje. De igual manera, podríamos hacernos conscientes a nosotros y al público de que todo lo que sucede en la escena, al igual que nuestro personaje, hace parte de una obra teatral, de una farsa o de un juego en el cual queremos que como público se divierta con esa realidad escénica, que conforma una realidad vivida. Pero de cualquier forma, no hay lugar para la "mentira", porque debe ser algo creíble dentro de lo increíble, pues de lo contrario no existiría eso que llamamos **Teatro**.

Debemos decir una verdad, no me refiero a la absoluta o doctrinal, sino a aquella verdad que nos invite a develar lo más profundo e insospechado del ser humano. Debemos regurgitar fuego y no quedarnos en el vacío, aunque, como lo pregona Huidobro, nos lancemos en paracaídas a él, pero es para escudriñar lo más recóndito, lo más sublime de nosotros y de los demás.

El teatro es juego, puesto que permite conjugar el tiempo en un solo instante y hacerlo síntesis en sí mismo. Nos relata un pasado, pero el espectador lo presencia ahí, y un futuro de la misma manera, pues no hay otra posibilidad. Es lo más vivo que existe. El actor y el público enfrentados en el mismo espacio-tiempo.

En este juego de relaciones, en este escuchar y hablar, donde la voz y la palabra se tornan fuego, el creador es creado por la creación misma. Es en este espacio donde se brinda la posibilidad de lo imaginado que se bebe a tragos largos de la cotidianidad. De esta manera cada uno de nosotros se transforma en serpiente que horada el tiempo hasta convertirlo en mil pedazos insaciables de verbo, inquebrantables ante el hambre de jugar y corretear por las venas abiertas de nuestras culturas.

Ser actor de teatro es algo tan complejo y sutil, pues no se es actor mientras se piense como un ser aislado, aunque su soledad lo enaltezca. Es una paradoja que se mueve entre lo eterno y lo efímero y penetra los diversos espacios teatrales en donde está comprometido. ¿Será que la historia está obligada a nombrarlo tan solo por ser artista?

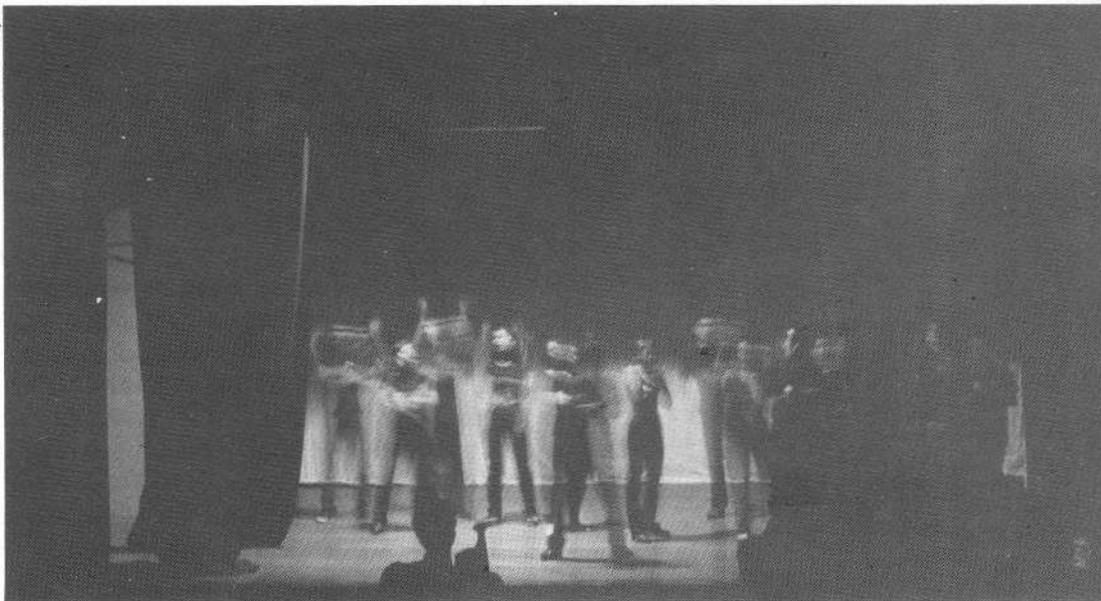
NOTAS.

(1) George W. y F. Hegel. Necesidades y Fin del Arte. Barcelona. Península. 1978. p.34.

EL JUEGO

UNA POSIBILIDAD DRAMÁTICA

Foto: Perucho Mejía



Por: Jenny Sofía Perea

Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes. Gestora de la Fundación Escénicas Malagana. Estudiante de Sociología, Universidad del Valle.

Recientemente se realizó en Cali el taller “Juegos Teatrales” para los docentes de la Facultad de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes. El taller fue dictado por el inglés Clive Barker bajo los auspicios del Teatro Libre de Bogotá. Él ha estado en contacto con Colombia desde 1984, trabajando también como maestro de actores en el Teatro Libre, dictando talleres prácticos y teóricos tanto en Bogotá como en Medellín y Cali.

El taller empieza con una exploración simple de los juegos de niños, jugar a “la lleva” una y otra vez, con diferentes reglas; entrelazarse hasta formar un gran nudo y después deshacerlo, liberando así mucha energía “salvaje” o suelta, la cual, después de liberada, se debe controlar para trabajar a partir de ella. Algunos de estos juegos tienen un propósito específico en el actor, como es desarrollar

habilidades de rapidez y de reacción, por ejemplo los juegos de relevo y el zulú, el cual necesita concentración a partir del contacto visual y de reacción rápida que posibilite la ampliación de la comunicación en el escenario, pues el actor siente al otro en el centro de su propio espacio.

El maestro Clive propone diversos ejercicios que permiten extender vínculos de confianza entre los actores, como jugar en equipo, a partir de un entrenamiento simple, o con un juego que reemplaza un ejercicio técnico, se logra conseguir información sobre los hábitos del actor. En un juego espontáneo de tirar y recibir una pelota, sentados, entrenando la coordinación entre el ojo y la mano, se observan ciertas tensiones en la espina dorsal que le pueden impedir al actor realizar lo que desea. Existen



"El día del derrumbe"

Foto: Gustavo Muñoz

tensiones, bloqueos, inhibiciones, falsos hábitos posturales y de movimiento que imposibilitan muchas veces la respuesta normal del cuerpo.

Por último, él mismo propone ejercicios para eliminar la presión que se genera en el actor por estar pensando cómo hacer las cosas. En su libro "Theatre games. A New Approach To Drama Training", el maestro Clive explica que **"hay una función y actividad de la parte posterior del cerebro que controla los movimientos musculares y la coordinación del cuerpo. Existe una conexión entre el subconsciente mental y las actividades musculares del cuerpo, a través de las cuales este revela y consigue sus propósitos"**. Cuando el cerebro no logra esta conexión, pues el subconsciente está pensando en algo, la motricidad muscular del movimiento se corta.

Cazarlos en el centro es un juego de atrapar; una persona se ubica en el centro, tocando a todos los que pueda; cuando ellos intentan pasar de un lado a otro del espacio, los que son atrapados se quedan en el centro con él para detener a los demás y al último que queda lo llaman "héroe". Una variación de este juego es **quitar la cola** (un pedazo de papel higiénico). En este ejercicio se debe trabajar en equipo para conseguir rápidamente el objetivo, liberándose de las resistencias personales, en la interacción del equipo, a la vez que se ejecutan movimientos poco frecuentes en la cotidianidad social.

A estos juegos se les puede agregar una serie de reglas, o de variaciones que permiten, además de un entrenamiento físico específico o inespecífico, unas regulaciones "sociales" que funcionan como resistencia a lo que deseamos conseguir. Por ejemplo, el desplazamiento en una sola pierna es una manera de jugar con nuestro equilibrio, con el balance, el cual es uno de los principales conceptos en estas sesiones. Lo esencial es descubrir los procesos a través de los cuales la mente y el cuerpo del actor pueden ser/ estar ligados efectiva y eficientemente, pues aunque desplazarse en una sola pierna no sea habitual, es una regulación que se asimila sin pensar cómo se debe hacer, simplemente se hace. Para esto se trabaja con los juegos de pelota o los que envían esa presión a la imaginación como elevar una cometa, elevarse en globo, etc. Estos son ejercicios que el maestro Clive propone, pues el actor siente el estímulo y se deja llevar por él en un juego ficcional que se asume. Sucede lo contrario cuando se le pide al actor aprender un paso fuera de lo normal y solamente atravesar el escenario, haciéndolo sin ningún estímulo, allí la presión está puesta sobre su mente, pues debe pensar cómo es el paso y repetirlo cuantas veces sea necesario, hasta que quede totalmente asimilado por el cuerpo sin pensarlo.

Pero la posibilidad que ofrece el juego va un poco más allá de lograr una disposición corporal, pues se convierte no sólo en una exploración del

entrenamiento del actor para ampliar sus habilidades físicas o desarrollar una técnica de conocimiento. Su función, más teatral aún, es como herramienta que posibilita la indagación de las situaciones dramáticas, donde el juego se proyecta hacia algo que se puede interpretar.

Por ejemplo **la persecución amorosa**, donde se define una forma de expresar el amor (dando un beso en el pie), pero cada uno ama a quien no siente lo mismo hacia él y busca besar sólo a quien ama. Este estímulo, en el cual tres o más actores se aman sin coincidir, es una vía para generar encuentros con la memoria, las emociones, las sensaciones y las estructuras dramáticas en cada participante, y a través de todo esto podemos lograr la motivación de la energía para la representación. El maestro Clive comenta al respecto: *“la primera cosa acerca de jugar juegos es que liberamos mucha energía (gritos, etc.) y con esta energía trabajaremos. Si no somos capaces de liberar esa energía no podremos controlarla. El ejercicio anterior ha salido de planteamientos básicos de las obras de Shakespeare en los cuales cuatro se aman sin coincidir. Si queremos avivar un recuerdo de la emoción dentro del juego, no tenemos que buscar en el pasado remoto, por el juego lo traemos con la posibilidad de explorar imágenes, tiempos, ritmos... que se dan en la situación lúdica”*.

EL MOVIMIENTO

Estrechamente relacionado con lo anterior, el movimiento es un tema constante en todo aquello que tenga que ver con *la expresión*. El maestro sugiere diversos juegos para encontrar diferentes tipos de movimientos o combinaciones entre estos y que permitan descubrir un tiempo para las situaciones. Según anota Marta Schinca en su libro *“Expresión Corporal”*, hay *“cuatro factores que actúan sobre el movimiento: gravedad, espacio, tiempo y fluir. Las diferentes combinaciones de dichos factores provocan toda una gama infinita de posibilidades en calidades de movimiento. Esto es: según como modele el ejecutante la influencia de los factores, así*

será la cualidad expresiva de los movimientos”.

Rudolf von Laban, creador de la danza expresiva alemana, hace una clasificación de cuatro tipos de movimientos: Rápido-Sostenido con respecto al tiempo, Directo-Indirecto con respecto al espacio, Liviano-Pesado con respecto a la gravedad y Conducido-Libre con respecto al fluir.

Por ejemplo en el juego de la **estatua** se trabajan movimientos *rápidos/livianos* y el control de estos por medio del control del impulso, es decir, es un movimiento *conducido* que súbitamente se puede detener. En una exploración sobre Hamlet, el actor con los ojos vendados y un papel periódico escucha a los que murmuran y así los atrapa. El actor que representaría en este caso a Hamlet en el castillo lleno de espías, sin saber en quién confiar, tiene movimientos *rápidos/indirectos/pesados*, que en ningún momento van en línea recta, lo cual se convertiría en lo significativo de Hamlet, quien cambia de dirección a cada instante, “ser o no ser”

De igual manera en Edipo, que busca la verdad, se presentan movimientos *rápidos/directos*. Un juego para encontrar este movimiento es el actor buscando quién tiene la moneda entre el grupo, y de manera directa señalar al que supuestamente la sostiene, como si esta fuera la verdad que se le escabulle. Estos juegos, además de ubicar al actor en un movimiento significativo del personaje, son movimientos que producen emociones por sí mismos. Por ejemplo, un movimiento indirecto/sostenido/pesado trasmite miedo y permite descubrir la cualidad de estos sentimientos guardados en la memoria y prepara al actor para representar caracteres que van más allá de su personalidad. En este sentido, estos paquetes de juegos facilitan esa fuga, esos saltos a otros espacios, como porosidades para salirse de la red conceptual.

Finalmente, para el maestro Clive Barker, el trabajo del actor depende básicamente de cinco cosas:

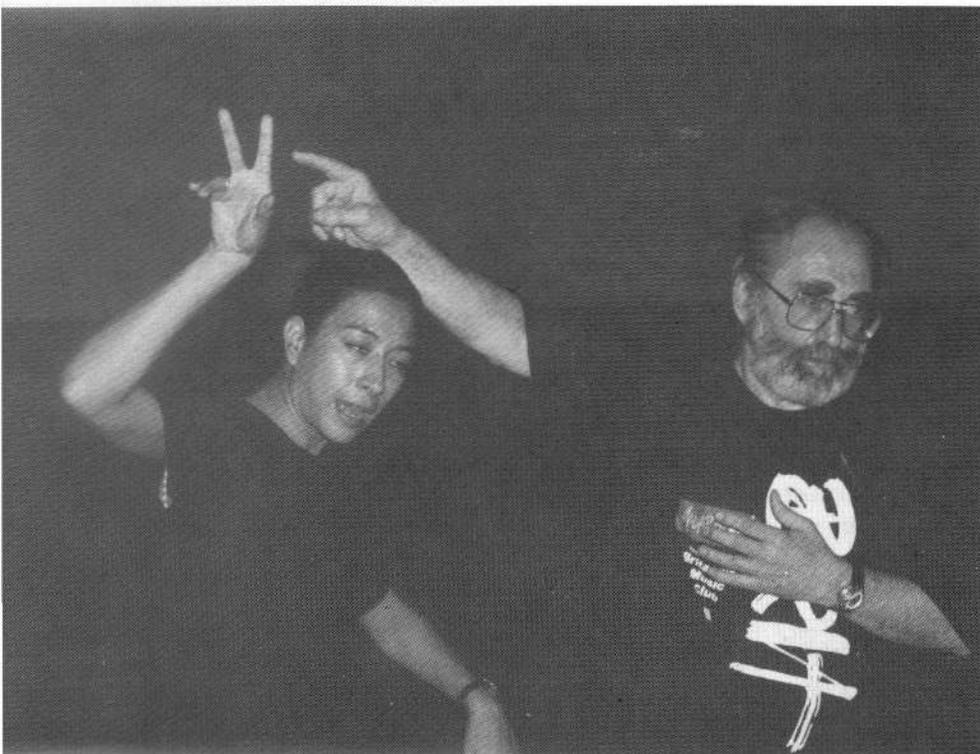
1. Lo físico y su flexibilidad, ductibilidad.
2. El control de las actividades del cuerpo, simulando

- actividades que no son reales.
3. Explorar en su archivo imaginario tiempos, espacios y caracterizaciones que no son reales para él.
 4. La habilidad para transmitir las intenciones de la imaginación, dentro de un efecto físico de comportamiento humano no natural.
 5. La habilidad de interactuar espontáneamente.

Sobre el último punto, el maestro plantea algunas preguntas: *¿Qué sucede con la narrativa del actor cuando dos miradas se encuentran*

en el escenario? Cuando se juega sin saber el propósito del juego, este no se analiza intelectualmente, se juega instintivamente y se tiene la opción de escoger actitudes al ver a los otros. Por ejemplo, un actor, antes de morir dijo que quería hacer una representación que tuviera una sola intención: vivenciar la experiencia del juego escénico. Llegó al escenario, se paró y empezó a recibir estímulos de todos los actores que le permitieran interactuar y todos lo siguieron en el juego. Fue un sueño, nunca había visto hacer algo parecido, algo estaba pasando.

Maestro Clive Barker - Foto: Arturo Arenas



Esto abre las compuertas de una posibilidad dramática más transparente y sincera, pues entre los actores se ha interactuado, se ofrece la oportunidad de jugar en la escena, **el juego teatral.**

BIBLIOGRAFIA

- (1) BARKER, Clive. Theatre Games. A New Approach To Drama Training. Methuen Drama. London. 1989
- (2) CHINCA, Marta. Expresión Corporal. Escuela Española S.A. Madrid. 1988

EL EFECTO CÓMICO

Foto: Luz Helena Luna

Por: **Abdenis Bermúdez**

Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes. Actriz y estudiante de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes.

Si entendemos que el efecto cómico provoca una liberación de tensiones, inhibiciones, y demás prohibiciones, las cuales requieren una preparación del actor, y si aceptamos que su expresión es la risa, una resultante comunicativa que requiere por lo menos de un espectador que se lleva al terreno de la reacción. El efecto cómico es el momento cumbre del humor. Puede ser la ruptura de toda una acción, mediante una palabra o gesto que involucre y sorprenda al público.

Para conseguir esto se requiere de una preparación actoral altamente exigente, pues el actor o la actriz debe ser consciente del papel que juega y, contrario a otras formas teatrales, debe ser consciente de las personas que lo/la observan. Un efecto se puede lograr siempre en la misma parte de un montaje, es decir, puede funcionar cada vez que se realice, si se desde un principio ha logrado su propósito de comicidad. Por ejemplo, el gesto de Pantalón al tocarse o rascarse esa parte íntima, o el texto del Capitano al declarársele a Lucrecia para salir del paso cuando lo cogen in fraganti, en los juegos de



Personaje: MARTÍN en "3x4 de Ionesco"



"Fanfarrones y Pispiretas"

Foto: Luz Helena Luna

la comedia de arte que trabajamos con el título de **Fanfarrones y Pispiretas**.

Uno podría decir que ya sabe la reacción y por lo tanto aprovecha la situación escénica para que ese gesto se vea más cómodo, o que el actor o la actriz tiene que estar en la escena gozando lo que hace y no encerrado en sí mismo, pendiente del público, totalmente consciente del juego de interacción que se crea en ese momento con el espectador y hacerlo partícipe. Se debe enfrentar del todo con ese público, sin prejuicios, simplemente permitirse el ridículo, para lo cual es importante la auto-observación y absorber de la sociedad esas "cualidades aparentes" que luego se descubren en la escena. Es gozarse el personaje, involucrándose con él, descifrando la situación para exprimirle su comicidad en su relación con los otros personajes, creando un universo con esta manera de mirar la realidad.

Otra forma de ver la realidad es meterse con lo obvio para desquebrajarlo, con los equívocos para salirse de lo

convencional, de lo que el espectador espera y así cambiarlo. Pienso que es hablar de lo que está latente pero no se menciona, valiéndose de la exploración de los personajes en situación y del preciso manejo del espacio que nos legaron los comediantes del arte.

Se trata de autopermiitirse el ridículo pues en la creación de estos personajes el artista teatral busca esas formas, caminados, gestos, que hagan del personaje ese ser "feo" que todos ocultamos, simplemente por el juego de las apariencias. En mi trabajo de actriz he estado dispuesta a recoger situaciones, gestos, lenguajes que observo y vivencio en la vida cotidiana y nutrirme de estos para luego inventarlos o transformarlos, para que el espectador se vea reflejado en esos aspectos ocultos que le dan vergüenza, pero que alivia ver en otros, y provoca la risa liberadora.

La observación del entorno y sobre todo de las personas con sus debilidades debe estar presente en este trabajo de formación de actores, es hacer un diario de gentes, de historias para luego trabajar sobre ellas, no necesariamente en una misma línea gramática, no solo en los análisis trascendentales, sino para buscar la comicidad en el tratamiento de estas situaciones "horrorosas".

Para esto es importante trabajar un solo personaje, conocerlo a la perfección, salirse de lo obvio y mostrar como espontáneo lo que se ha trabajado durante un tiempo. Me surgen algunas preguntas que tal vez ahora no podría contestar, pero son válidas como cuestionamiento: ¿Cuál es el público ideal para la comedia de arte?, ¿cómo habla el cuerpo del actor sin que salga una sola palabra?, ¿por qué el público interfiere con el ritmo o con la situación cómica, cuando el actor es el único que debe actuar o hacer lo que quiere?

Mi experiencia como actriz comediante, como Pantalón, me ha asombrado, pues no pensé que llegaría a este nivel de soltura interpretativa con un personaje masculino. En un principio cuando lo escogí me desesperaba y me sacaba unas cuantas lágrimas por las dificultades que

me presentaba no poder mostrarlo como quería. Con el trabajo de entrenamiento y de enfrentamiento con el público, logré superar este asunto de hacer que me pareciera a un hombre, para entrar en los rasgos gestuales y de comportamiento de ese viejo morbosos y tacaño. Esto me permite jugar con el ridículo, interaccionar con el espectador y aprovechar que estoy en el escenario completamente para absorberlo y tan es así que le guiño el ojo a una linda chica, que no me reconoce detrás de la máscara, o me cojo los genitales para luego reaccionar ante la aparición sorpresiva de la casta Isabella.

A veces me preguntan por qué escoger un personaje masculino y respondo que es una autoexigencia para enfrentar barreras u obstáculos que me ayuden a superar las limitaciones de mi propia red conceptual y de mis gustos o facilidades acomodadas.

Todos estos personajes tipo ocultan lo que sienten o lo que dejan de sentir por una regla o un qué dirán, plantean un juego entre sus apariencias sociales y sus deseos ocultos, proponiendo un pacto con el público mediante una mirada para representar una cantidad de rasgos que están en todas esas personas que observan, y que, como nosotros mismos, han traído al espacio de la representación sus prejuicios innatos o contruidos.

Yo disfruto a mi personaje porque soy el personaje que goza a la actriz y así mismo aprovecho recíprocamente para disfrutar del público y que los espectadores se permitan al mismo tiempo, el ridículo que se niegan en sus vidas cotidianas.

Sin embargo, un personaje jamás está completamente acabado. He descubierto en cada presentación que se amplía mi capacidad de improvisar sobre las pautas dadas y esto puede resultar muy beneficioso para mi trabajo como actriz, pues siempre se buscan nuevas cosas, nuevos matices para que el personaje se construya y entre en conflicto con la actriz o el actor.



Foto: Luz Helena Luna

Abdenis Bermudez como Pantalón

CANJES



LA PRODUCCION TEATRAL EN EL MOVIMIENTO DEL NUEVO TEATRO COLOMBIANO

Libro

Guillermo Piedrahíta

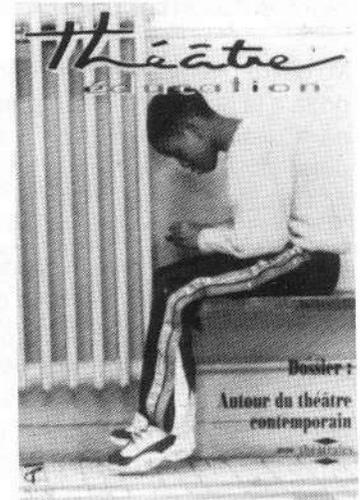
Naranjo

Corporación Colombiana
de Teatro. 1996

En este libro el autor hace la reflexión de un movimiento que lo formó en su seno y del cual fue coartífice. Recupera la memoria de gran parte del teatro colombiano de este siglo, así como la historia del trabajo escénico del TEC, grupo al cual perteneció y en el cual experimentó el método de la creación colectiva como actor.

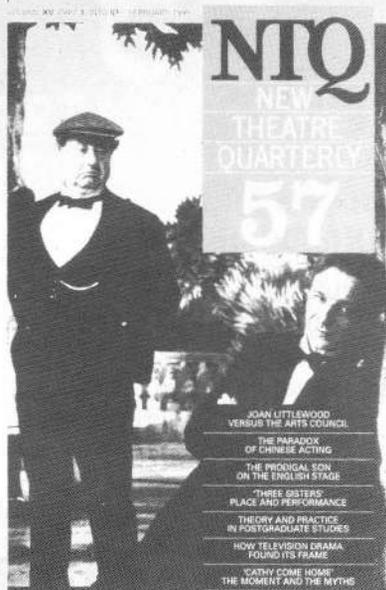
THÉÂTRE ÉDUCATION
Revista de autores varios
Publicación de L'Anrat
(Association Nationale de Recherche
d'Action Théâtrale)
Francia. 1998

Entre sus temas encontramos: Autores de teatro contemporáneo. El teatro contemporáneo en la escuela. Escuela para espectadores. Entrevista con Michael Vinaver. El teatro y la enseñanza del francés.



NTQ

New Theatre Quarterly
Revista de autores varios
Cambridge University Press
1999



Entre sus temas encontramos:

Joan Littlewood contra el consulado artístico. La paradoja de la actuación en la China. El hijo pródigo del estado inglés. 'Three sisters': Lugar y representación. Teoría y práctica en estudios de post-grado. El cambio de la televisión inglesa. 'Cathy viene a casa': El momento y los mitos. Escrita en inglés.

THEATRE GAMES

A new approach to Drama Training

Libro

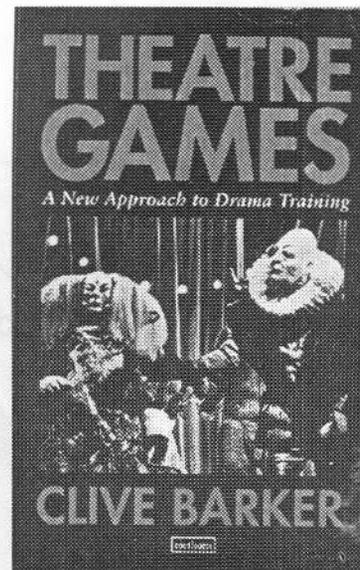
Clive Barker

Eyre Methuen Ltd

1977. Última reimpresión en 1997

Como actor, director y profesor de teatro, el autor ha desarrollado un efectivo sistema pedagógico para la enseñanza del teatro, partiendo del juego teatral.

El libro, que cuenta ya con 14 reimpresiones, ha sido catalogado como una invaluable contribución editorial al trabajo de docentes y artistas, ya que su contenido es desarrollado metódicamente, sus juegos catalogados por orden de complejidad e ilustrado con fotografías y diagramas para mayor comprensión. Escrito en inglés.

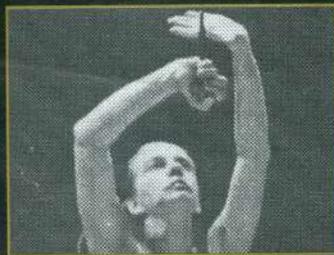


MISION

El Instituto Departamental de Bellas Artes, es una institución universitaria que tiene como misión, educar para la vida a través de las artes y sus disciplinas afines, creando las condiciones para la formación de un ser humano integral, autónomo, participativo, creativo y comprometido en la construcción y transformación de los procesos culturales de la región y el país.

Para la formación de artistas profesionales con un alto nivel de calidad, ética y desempeño, ofrece programas regulares de educación artística especializada en los diferentes niveles del sistema educativo colombiano.

INSTITUTO DEPTAL. BELLAS ARTES
BIBLIOTECA
ALVARO RAMIREZ SIERRA



FACULTAD DE TEATRO
BELLAS ARTES

Entidad Universitaria