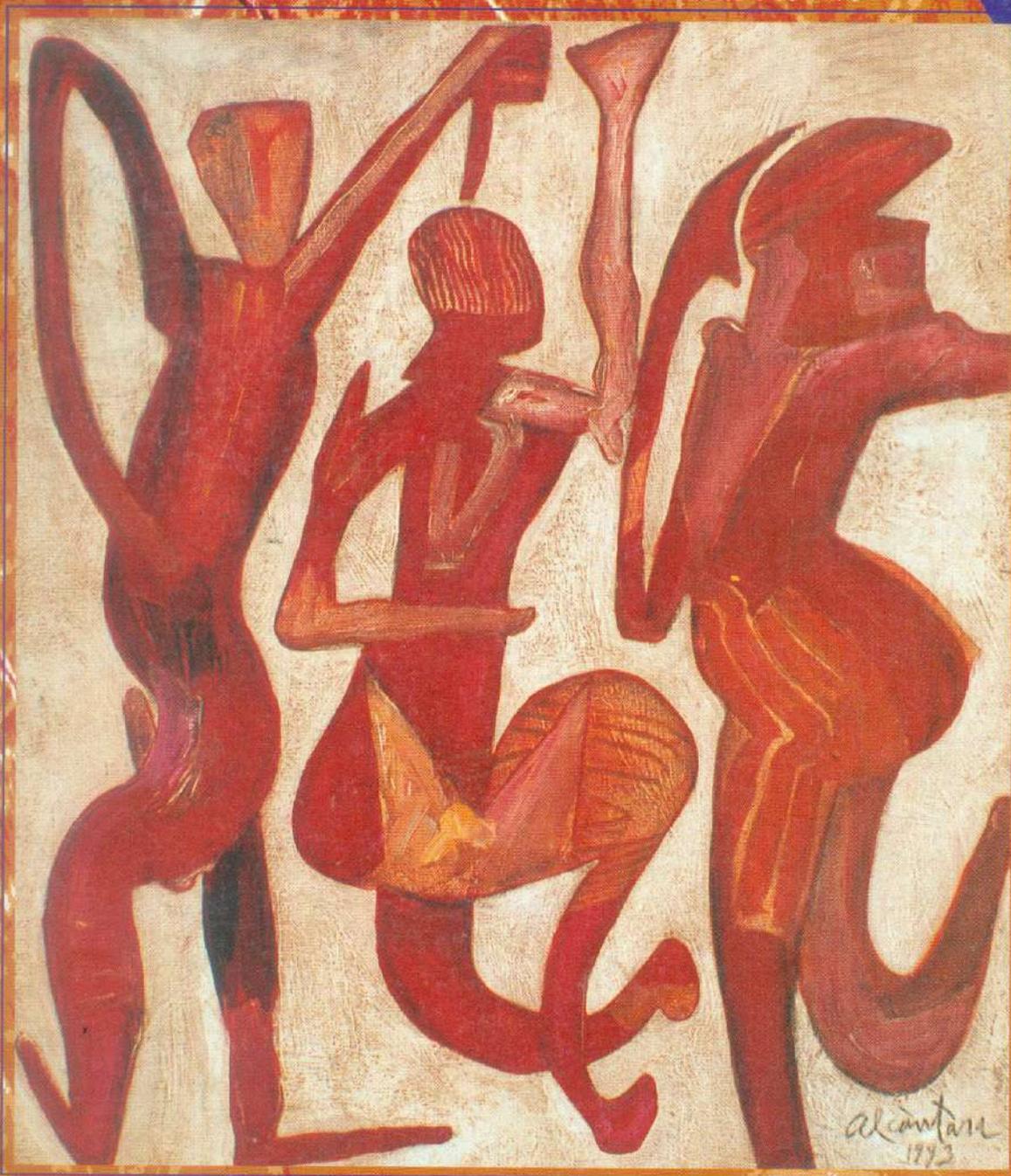


P A P E L

ESCENA

Revista del sector teatral publicada por el Consejo Vallecaucano de Teatro
Número Extraordinario

Cali Febrero de 1996



P A P E L

ESCENA

PAPEL ESCENA ha considerado de suma importancia, para un acertado desarrollo de su labor crítica e informativa, la publicación de la siguiente carta, escrita por Jairo Andrade, como respuesta al artículo de Phanor Terán sobre la obra *Pasión Ferós*, del grupo *Esfenoides Teatro*; publicado en su número extraordinario de febrero de 1996.

CARTA ABIERTA

Sr. Fernando Vidal
Director Revista *Papel Escena*

Sr. Diego Fernando Montoya
Coordinador Editorial *Papel Escena*

Sr. Phanor Terán
Colaborador *Papel Escena*

Sector teatral en general

Quisiera aprovechar la ocasión de reflexión y confrontación suscitada por la presente edición del Festival Nacional, para llamar la atención no sólo a ustedes, como directos generadores del actual número en circulación de la revista *Papel Escena*, sino también a la comunidad teatral en general, para expresar mi inconformidad y profunda discrepancia respecto al artículo publicado por ustedes y firmado por el señor Phanor Terán, en el que sin ningún rigor crítico y con una evidente carencia de análisis de la obra *Pasión Ferós*, de *Esfenoides Teatro*, se hace una lamentable, miope y desvergonzada serie de afirmaciones que parecen obedecer más a una tibia reflexión subjetiva que a una auténtica, transparente y objetiva visión de la crítica teatral como tal.

Esta discrepancia se basa no sólo en el contenido mismo del comentario, sino también en el hecho de que este documento de dudosa calidad se haya filtrado en la edición final de la revista, cosa que riñe con los plantea-

mientos esenciales de calidad y objetividad que significaron el nacimiento de la misma, proceso del cual fui activo partícipe, tanto en el consejo editorial como en el rol de articulista. Estas dos situaciones no sólo demeritan los logros alcanzados hasta la presente por la revista, sino que sugieren una mal encaminada desviación de la labor informativa y polémica que ésta realiza.

Para el ojo más ingenuo salta a la vista que dicho artículo fue abordado superficialmente, sin entrar a analizar la interacción de los diferentes lenguajes que articularon la puesta en escena (cosa que sí se hizo en los comentarios de otras obras), limitándose a exhibir una charlatanería pantanosa de poco fondo.

Alguien que en un montaje de cámara producido en los noventa por creadores de los noventa sigue viendo *happenings* de la Edad de Piedra cuando se enfrenta a

situaciones poco usuales como espectador crítico, obviamente acusa serios problemas de evolución perceptiva e intelectual y detalla una triste escasez de referentes y elementos con qué construir una crítica seria.

El señor Terán ve en la búsqueda de un lenguaje del rompimiento con lo cotidiano una «poética del escándalo». Quizá sería pertinente recordarle a este señor que el ingreso a una realidad escénica propia, que formule una manera de concebir el teatro, es un compromiso que exige arrojo, experimentación y riesgo, y ante todo es un compromiso interior, espiritual, profesional y vital, no una intención de hacer shows que escandalicen mentalidades atrasadas y moralistas. Lograda o no, esta búsqueda nuestra es un camino serio y objetivo que hemos emprendido con rigor, investigación y mucho trabajo, a diferencia de lo que este señor (sin ningún conocimiento de nuestros métodos y rutina) plantea, y merece ser respetada en sus términos propios. Denunciamos como una falta de respeto y un insulto la forma facilista e irresponsable con que el artículo se refiere al montaje y al grupo.

Si permitimos que los intentos de renovación del teatro en este país sigan siendo «analizados» con criterios

mediocres y retrógrados nunca llegaremos a ver un centímetro más allá de nuestras narices.

Este tipo de artículos, facilistas y aberrantes, no contribuyen en nada al teatro que hacemos en Colombia, en tanto que su actitud más de desprestigio que de análisis parece figurar una oscura censura de baja calaña. Pensamos que si se hace un análisis cuidadoso de los trabajos que pasaron al Nacional, igual o aún más agudos y productivos deberían ser los que se hacen con los que por una u otra razón no lo fueron, en aras de generar auténticos mecanismos de reflexión y crecimiento de nuestra labor teatral.

Atentamente,

Jairo Andrade
Director
Esfenoides Teatro

Cali, 29 de febrero de 1996

P A P E L

ESCENA

Revista del sector teatral
Publica Consejo Vallecaucano de Teatro

NUMERO EXTRAORDINARIO
Festival Nacional de Teatro Cali-96

Portada:

Pedro Alcántara
De la serie «Los diablitos»
Acrílico, 36 x 40 cms - 1993

Dirección

Fernando Vidal

Coordinación Editorial

Diego Fernando Montoya

Concepto Visual

Ricardo Mosquera

Periodista

Diego Fernando Nova

Colaboradores

Alonso Manrique
Carlos Esteban Mejía
Daniel Roncancio
Danilo Tenorio
Fernando Duque
Gilberto Bello
Halaix Barbosa
Isaías Peña
León Guayabo
Luis Alberto Díaz
Luz Marina Torres
Manuel Sierra
María Eugenia Hernández
Mauricio Domenici
Phanor Terán
Pilar Restrepo
Ramiro Tejada
Sigifredo Eusse
Víctor Hugo Enríquez

Fotografías

Juan Agudelo
Carlos Lema
Juan Camilo Segura
Diego Fernando Nova
Archivos particulares

Escuela de Teatro Bellas Artes
Av. 2ª Nte. No. 7N-28
Telefax: 667 5649
Teléfono: 660 6404
Cali

Diagramación y diagramación electrónica
Luis Hdo. Mesa

Pre-prensa Didigital e Impresión
Feriva S.A.

CON MOTIVO del Festival Nacional de Teatro, Cali - 1996 presentamos a nuestros lectores este número extraordinario de **Papel Escena**, un número tan extraordinario como es hacer y prevalecer en el empeño de publicar una revista especializada en las Artes Escénicas.

Este número lo hemos centrado en dos temas, uno referido al teatro activo de Cali, y el otro, la visión crítica sobre las quince puestas en escena que fueron seleccionadas para esta fase final del Festival.

El teatro activo de Cali tiene lejanas resonancias en las representaciones populares en honor a los reyes, con ocasión de las «juras» de la corona, a las que se refieren escritores como Eustaquio Palacios y Gustavo Arboleda. Eran éstos unos actos de amplia convocatoria en la plaza, con castillos y fuegos artificiales.

Muchos años después, los intentos y expresiones de ese querer popular se cristalizan alrededor de las propuestas y liderazgo de Enrique Buenaventura y todo ese grupo humano que lo acompañó, con entrega y calidad, para consolidar un movimiento teatral serio y comprometido que centró su trabajo en la formación y desarrollo creativo del actor y su capacidad de interacción con el contexto, con la sociedad.

Hoy, cuatro décadas más tarde, cuando los sueños colectivos han sufrido transformaciones y las certezas ideológicas sucumben ante el convulsionado momento que vivimos, **Papel Escena** ha creído importante destacar la labor tanto de estos pioneros del teatro, como de las nuevas generaciones que han continuado el proceso a través de innovadoras propuestas escénicas, deslindando sus intereses estéticos y profesionales, para conformar el teatro activo de Cali.

INSTITUTO OPTAL. BELLAS ARTES
BIBLIOTECA
ALVARO RAMIREZ SIERRA

Entre el 12 de junio y el 8 de julio de 1995, la gran mayoría de montajes del departamento, con permanencia y dedicación en el arte teatral, se encontraron para mostrar sus realizaciones, intercambiar experiencias, conocimientos, vida, para transformar la cotidianidad, proponiendo un espacio idóneo para el reencuentro del teatro con su público.

Centro Norte

Grupo: Teatro Experimental de Andalucía	Obra: Las marranadas del diablo
Autor: Gersaín Leal	Director: Gersaín Leal
Grupo: Grupo Experimental de Cartago	Obra: Juan Salvador Gaviota
Autor: Richard Bach	Director: Walker Yuri Tamayo
Grupo: Colectivo Teatral Facetas (Cartago)	Obra: Cartago viejo
Autor: Alvaro Triana	Director: Alvaro Triana
Grupo: Los Meninos (Cartago)	Obra: Los niños de la calle
Autor:	Director: Francisco Builes
Grupo: Teatro Taller La Imagen (Cartago)	Obra: El país del silencio
Autor: Edilberto Zapata	Director: Edilberto Zapata
Grupo: Teatro Estudio Libertad (Buga)	Obra: Cosmogonía
Autor: Mario Salazar	Director: Mario Salazar
Grupo: Lenguas Largas (Buga)	Obra: Al pueblo nunca le toca
Autor: Alvaro Salom	Director: Pedro Escobar
Grupo: América Negra (Zarzal)	Obra: Oremos y bailemos con el diablo
Autor: María de los Angeles Popov	Director: María de los Angeles Popov

SALAS

Buga: Teatro Municipal

Departamento del Valle del Cauca
Secretaría de Educación
Unidad de Biblioteca y Cultura
Guadalajara de Buga

Secretaría de Educación Municipal
Guadalajara de Buga

Pacífico

Grupo: Afrointegración cultural	Obra: La otra cara del descubrimiento
Autor: Creación Colectiva	Director: Emel Olave
Grupo: Perlas Palmas	Obra: El sentir de mi pueblo
Autor: Creación Colectiva	Director: Hever Aragón
Grupo: Sesambu	Obra: Quien mal hace bien no espera
Autor:	Director: Omar Granado
Grupo: Grupo Escénico del Pacífico	Obra: Las manos de Euridies
Autor: Pedro Bloch	Director: William Dandelo
Grupo: Icoterpo	Obra: Proceso en aula
Autor: Soraya Valencia	Director: Zoraida Valencia

Metropolitana

Grupo: Colectivo de Teatro de Cali	Obra: Luna Bruja
Autor: Creación Colectiva. Tex. Mónica Cardona	Director: Aída Fernández
Grupo: Esfénoides Teatro	Obra: Pasion Feros
Autor: Federico García Lorca y Liu Su	Director: Jairo Andrade
Grupo: La buhardilla	Obra: Florece un jardín en las alcantarillas
Autor: Elba María Palacios	Director: Elba Ma. Palacios
Grupo: Prometeatro	Obra: La isla
Autor: Athol Fugard	Director: José Fener Castaño
Grupo: Teatro Imaginario	Obra: Diatriba de amor contra un hombre sentado
Autor: Gabriel García Márquez	Director: Danilo Tenorio
Grupo: Teatro El Taller	Obra: El ánima sola
Autor: Enrique Buenaventura	Director: Guillermo Piedrahita
Grupo: Grutela	Obra: Chamánizado para Chamán
Autor: Grutela	Director: Francisco Henao

Grupo: Barco Ebrio	Obra: Crápula Mácula
Autor: Riunosuke Akutagawa	Director: Hoover Delgado
Grupo: Mehr Licht Teatro	Obra: Electrosexograma
Autor: Alirio Zafra	Director: Luis Fdo. Zafra
Grupo: Teatro de la Plaza	Obra: Infieles
Autor: Marco Antonio De La Parra	Director: Daniel Roncancio
Grupo: Juglares Latinos	Obra: The boronda por la locha
Autor: Fredy Jiménez	Director: Luciano Wallis
Grupo: Teatro Juvenil I.P.C.	Obra: Tio conejo y las piedras mágicas
Autor: Alfredo Mariño	Director: Darío Palacios
Grupo: Teatro y Titeres Imaginar	Obra: Cuentos muertos y endiablados
Autor: Onelio Cardoso y Manuel J. Andrade	Director: Darío Palacios
Grupo: Cali Teatro	Obra: Mío amor
Autor: Poetas colombianos	Director: Alvaro Arcos
Grupo: Domus Teatro	Obra: La memoria del viento
Autor: Manuel J. Sierra	Director: Manuel J. Sierra
Grupo: Inst. Popular de Cultura (I.P.C.)	Obra: Convidado de piedra
Autor: Alexander Pushkin	Director: Manuel J. Sierra
Grupo: Teatro Las Escalinatas	Obra: Despedida
Autor: Pablo Angarita	Director: Pablo Angarita
Grupo: Tutruica	Obra: El Circo Mundanus Circus
Autor: Alfredo Valderrama	Director: Alfredo Valderrama
Grupo: Teatro Abraxas	Obra: El círculo
Autor: Jorge González	Director: Giovanni Vargas
Grupo: Teatro Azul	Obra: Sexto Piso
Autor: María Teresa Villa	Director: María Teresa Villa
Grupo: Azabache	Obra: Añoranza del ausente
Autor: Fernando Vidal Medina	Director: Fernando Vidal Medina
Grupo: Teatro Estudio de Cali	Obra: He dicho A-Dios
Autor: Carlos Bello	Director: Jorge Ferrera
Grupo: Universidad del Valle	Obra: La boda
Autor: Bertold Brecht	Director: Guillermo Piedrahita
Grupo: Teatro La Máscara	Obra: Luna Menguante
Autor: Patricia Ariza	Director: Patricia Ariza
Grupo: El Bloque	Obra: El acompañamiento
Autor: Carlos Gorostiza	Director: Johans Paredes
Grupo: Aventura Infantil	Obra: Blanca Nieves y los siete enanitos
Autor: Hermanos Grimm	Director: Alfredo Valderrama
Grupo: Signos Teatro	Obra: Abismal
Autor: Ofir León	Director: Ofir León
Grupo: Teatro Comunidad	Obra: El libro de las brujas
Autor: Tradición Oral	Director: Javier Montoya
Grupo: Escuela de Teatro Bellas Artes	Obra: ¿Quién no tiene su minotauro?
Autor: Marguerite Yourcenar	Director: Fernando Vidal
Grupo: Titirindeba	Obra: El rey del egoísmo
Autor: Mélida Valdés	Director: Giro L. Gómez y Sara Muñoz
Grupo: Francisco Lorza	Obra: Oh... María
Autor: Jorge Isaacs	Director: Jenny Ceballos

Salas

Cali:	Cali-Teatro	Salamandra
	Salón Infinito	Esquina Latina
	Teatro Imaginario	Domus Teatro

Muestra Departamental de Teatro

BALANCE DE PRUEBA

Crónica de Phanor Terán

Puesta en escena

¿Quién no tiene su *Minotauro*? *Luna Bruja* y *Crápula* alcanzan a crear una composición de conjunto que agrada al respetable y deja un recuerdo visual, una impronta, definida y armoniosa. Salvo el lugar común de *Cámara negra* que a ciertas obras y ciertas atmósferas no resulta adecuada, o el no-tratamiento de los pisos, que no hace parte del conjunto visual. Costumbres, que se vuelven leyes.

No era desagradable la composición de *un Jardín Florece en las alcantari-llas*. (Elba Mercedes Palacios.) Sin embargo, la falta de una cromática luminotécnica mejor dispuesta le restó brillo a la propuesta.

De la Dirección

Como existe una ruptura larga de casi dos décadas, podemos decir que es el talón de Aquiles del teatro vallecaucano.

Hoover Delgado en alianza con Diego Pombo, ha mostrado capacidad para sincretizar diversos lenguajes. Quizás le ayudaría, en su equipo, un director de actores que permitiera el despliegue del trabajo interpretativo actoral.

De los viejos, Luciano Wallis ha tenido una resurrección que bien vale la pena destacar. El proceso de identidad con aquellos

lenguajes que están cercanos a la propia esencia individual.

Lo mejor sería en todo caso, comprender que la dirección es un trabajo multidisciplinario, y que si bien la puesta en escena es una labor que debe ser dirigida por una persona que le confiera unidad a las diversas disciplinas o lenguajes (escenografía, música, vestuario, coreografía, utilería, luminotecnía), estas actividades necesitan el aporte de conocedores.

La coreografía y la luminotecnía siguen siendo también deficiencias profundas en nuestro quehacer.

Escenografía

Destaquemos: *Crápula Mácula*. Y en ello consideremos que no sólo se trata de la ambientación de los decorados sino la unidad que aporta ese cuerpo material con la luz, el vestuario, utilería, maquillaje. Diseño: Diego Pombo. Aunque el mismo Diego en *He dicho A-Dios*, resulta desconocido, y *Luna Bruja*, que mantiene y enaltece esa unidad que traspasa la simple decoración.

Aunque es de notar que nuestros escenógrafos tienen una visión frontal, uniplana y no volumétrica de la escenografía, también vale indicar que existe confusión entre escenografía y elementos escenográficos. De esa manera vimos una come-

dia con *Cámara negra* (no precisamente de humor negro), y un espectáculo orientalista en las mismas condiciones. O un telón impresionista, con un vestuario de época y un practicable «brechtista». O una ambientación postmoderna con practicable de mala muerte. O andamios en un esperpento.

Vestuario

Podría destacarse lo de *Anima Sola*, si no concu-riese la desdicha de no verse correspondido con una escenografía que le aportara magnificencia a algo que de suyo se presenta así. La escenografía y la concepción espacial nos crean la falsa visión de un vestuario pesado

que impide el desarrollo actoral. Sin embargo, vale la pena enaltecer el trabajo de Lucy Bolaños.

En *Crápula* hay despliegue y riqueza. Quizás resulta un poco recargado el vestuario de Iván Montoya, pero a fe que hay exquisitez.

Coreografía

Aunque en esta muestra *¿Quién no tiene su Minotauro?* no tuvo su cuarto de hora porque el cambio de actores no dio todavía para alcanzar los frutos conseguidos meses atrás, Fernando Vidal ha dado muestras de un buen sentido de composición, en especial en el manejo de actores juveniles.



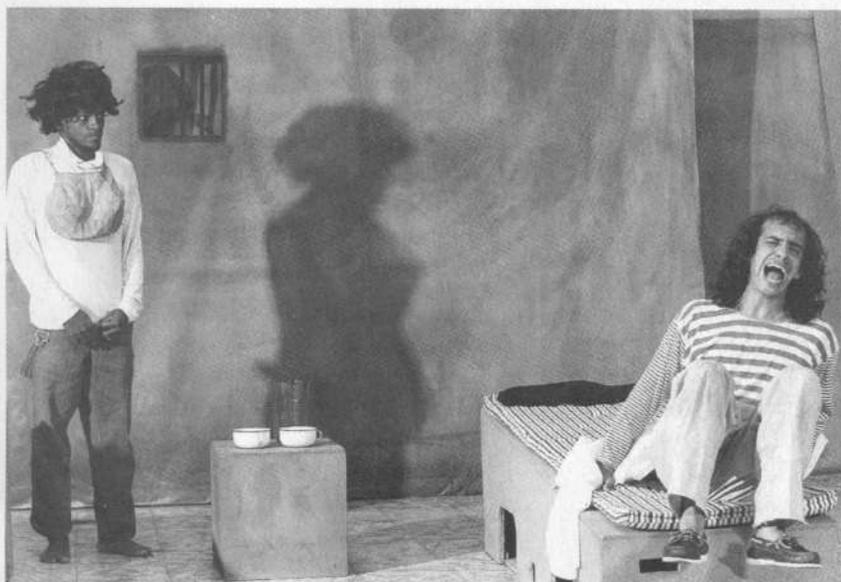


Luminotecnia

El lado flaco de nuestro teatro. Con reflectarros no vamos a ningún lado. Con pares es imposible crear atmósferas. Con fressneles, muy poco se puede hacer para consolidar espacios. Con halógenas de 500 w, vaya si puede lograrse algo decente. Mientras no haya inversión sería en este aspecto, seguiremos en la oscuridad. (Tanto en los actuales servicios privados. Muy caros, para lo que son. Y en los teatros

públicos, salvo los monumentales del Municipal y del Jorge Isaacs, lo demás da grima. Incluso algunos recursos se han utilizado para otras cosas. ¡Qué desgracia!

La mejor ambientación, la de *Crápula Mácula*, en Salamandra, con los mismos reflectarros. Le favorece que los tales adminículos funcionan en distancias no mayores de 3.50 m y haber mantenido tales condiciones fue saludable para la puesta en escena de *Barco Ebrio*.



Música

Habrá que esperar la opinión de los expertos. No lo soy. Como un espectador más, la de *Crápula Mácula*, pues no sólo es ambientación sino enriquecimiento de la atmósfera (y con una canción de *He dicho A-Dios*). Y por supuesto, con el aporte en *Luna Bruja*.

Dirección de actores

No se presenció un trabajo que permitiera considerar una totalidad: composición corporal, expresión gestual, plasticidad, emocionalidad, comunicación, dicción, ritmo, versatilidad.

Sigue siendo *Crápula* (salvo el aspecto interpretativo), el trabajo más unitario: plasticidad, ritmo. Es de suponer que la dirección de actores la asumió Hoover Delgado.

He dicho A-Dios, aunque me quedaría más con la pureza y la autenticidad de *Besacalles*. Aquí parece que hubiera pesado más la autodirección de Alaix Barbosa que el aporte de Jorge Ferrara, el cubano.

Y también en ese mismo logro *Luna Bruja* (aunque no me considero un conocedor del Teatro Infantil), y *The Borondo por la Locha*.

Utilería

He dicho A-Dios, sin que sea deslumbrante, acompaña a *Crápula* en los honores.

Es Diego Pombo, el diseñador. El Capi, el realizador en la primera mencionada. Y Barco Ebrio, en *Crápula*.

El Festival no facilitó (justo es decirlo, porque los grupos no lo facilitan) la ficha técnica de una obra. Suele ser la ficha técnica, destacar el nombre del director, y la masa de actores. ¿De dónde vendrá esa costumbre tan jartica? Hay que exonerar en todo caso al Tesca de esta alusión.

Tanto hablar de los diversos lenguajes del teatro y no preocuparse de la utilería suena extraño. En ello, cómo nos valdría revisar la historia del TEC, de Gustavo Mejía y del mismo Iván Montoya. Y para los académicos, rememorar ese hermoso poema de Brecht sobre la utilería.

Maquillaje

Crápula (diseño: Diego Pombo. Realización Barco Ebrio) nos dice algo más que el consabido lugar común de destacar la coloración. Es bien cierto que con las defeciones de la luz, y su escasa evolución, el maquillaje como elemento significativo no alcanza la relevancia que le compete. Su autonomía es dependiente.

Obras

Sigue siendo una ausencia fundamental la confianza de los directores sobre el autor vallecaucano. Freddy Jiménez, en *The Borondo por la Locha*, no es un cualquier pintado en la pared, y hay que reconocer las virtudes textuales, el ritmo del texto, el uso del léxico apropiado, y si la sintaxis presenta deficiencias, pues se trata de una representación teatral y no una simple narración oral, a todo señor, todo honor.

POR LA REACTIVACIÓN TEATRAL

Por: Danilo Tenorio

«El Consejo Vallecaucano de Teatro es signo de vida, presente en los teatreros vallecaucanos y fundamentalmente en la ciudad de Cali, propiciatorio de factores de organización y programación de realizaciones teatrales de gran importancia para el sector y la cultura en el departamento.

Extinguida toda posibilidad de comportamiento gremial o cooperativo, los actores y grupos teatrales de la región optaron por responder una vez más, a la convocatoria hecha en el ánimo de intercomunicar, fortalecer y dar salidas concretas a sus proyectos y espectáculos teatrales; es así como, desde hace aproximadamente tres años, el Consejo Vallecaucano de Teatro cuenta con teatreros voluntarios que aportan su tiempo, talento y capacidades de gestión a la ardua empresa de defender sus intereses específicos, concertar y proyectar de manera considerable sus creaciones estéticas».

En la actualidad, el Consejo Vallecaucano está integrado por los siguientes artistas:

- Danilo Tenorio Profesor, Actor y Director
- Ayda Fernández Profesora, Directora y Actriz
- Lucy Bolaños Actriz, Directora y Gestora de Sala
- Fernando Vidal Profesor, Director y Gestor Teatral
- Luis Alberto Agredo Profesor, Actor y Gestor Teatral
- Alberto Ocampo Actor, Director y Profesor
- Diego Fernando Montoya Dramaturgo, Profesor y Director
- Ricardo Mosquera Publicista y Diseñador Gráfico

Recuento histórico

Foro Vallecaucano de las artes Escénicas

- Octubre 4 de 1992
- Documento diagnóstico sobre el teatro en el Valle del Cauca.

Participación en el Congreso Nacional de Teatro

Medellín, noviembre de 1992

Circuito Teatral de San Antonio

Marzo a mayo de 1993

Salas Caliteatro, La Máscara, Teatro Imaginario.

Muestra Departamental de Teatro

Festival Regional Pacífico

«Capturas efímeras»

Exposición fotográfica de Juan Agudelo en el Festival Nacional de Teatro. Medellín, febrero de 1994

Reuniones preparatorias y participación en el 2º Congreso Nacional de Teatro. Neiva, diciembre de 1994

2º Foro Vallecaucano de Teatro «Actualización en políticas culturales». Marzo 5 de 1995.

DE LA CIUDAD Y LA CULTURA

Por primera vez, la administración municipal de Cali, desde la Dirección de Cultura, se plantea una reflexión sistemática sobre la ciudad y la cultura, la ciudad real, la ciudad soñada, la ciudad posible. Presentamos la primera parte del documento, Recomendaciones del Plan de Modernización y Optimización de la Administración Municipal, del director cultural de Cali, Carlos Esteban Mejía Londoño.

¿Somos una ciudad que se piensa como tal? Es difícil encontrar una reflexión de la ciudad como espacio de vida, espacio de intercambio simbólico, de cultura y de culturas que se obstaculizan y retroalimentan.

•Tú decías: iré a otro país, iré a otra orilla, encontraré otra ciudad mejor que ésta.

•No hallarás nuevo país, no hallarás otra orilla, esta ciudad siempre te perseguirá, caminarás las mismas calles, envejecerás en los mismos barrios, encanecerás en las mismas casas, siempre acabarás en esta ciudad, no esperes nada de otro sitio: no hay barco para ti, no hay camino.

Habiendo malgastado aquí tu vida, en este pequeño rincón, así la has destruido para cualquier lugar del mundo.

Cavafis "La Ciudad"

«La ciudad es un espacio ordenado del alma y de la mente»

GIORDANO BRUNO

Pero nosotros asumimos estas palabras de Cavafis en uno de sus aspectos más positivos, esto es, la capacidad que tenemos los hombres de hallar al menos una parte del sentido de la existencia en la afirmación de nuestra propia historicidad, que en este caso es la afirmación de los valores de la «civilidad», del sentido de «lugar», del reclamo inequívoco de una identidad que se edifica tanto desde las vivencias de la nacionalidad, la regionalidad del Valle del Cauca y la caleñidad móvil, varia y

bajo no pocos aspectos contradictoria, como desde la idea de una totalidad universal y genérica -sea que miremos a Oriente o a Occidente-, porque no sólo somos «toda la historia» sino porque fundamentalmente somos miembros de una comunidad que necesita reconocerse antes que todo como «urbana».

Un proyecto de ciudad deberá acompañar toda reflexión y actuación sobre el sentido que damos más que a una idea o definición, a una contextualidad de existencia que invade todo aquello que denominamos «cultura».

Lewis Mumford afirmaba con gran acierto que las dos mayores obras de nosotros los hombres eran el lenguaje y la ciudad, y también que la ciudad favorece al arte, que es el arte mismo y tenía, creemos, inmensa razón.

La ciudad no es, como piensan algunos, depósito, ni lugar para el acopio de miles de productos que llamamos o consideramos artísticos o patrimoniales. No, ella misma es y debería ser una realidad estética en todo el sentido de la palabra.

Es por esta razón -entre otras- por lo que no tememos decir que en una visión de ciudad, una entidad como la Gerencia Cultural deberá reclamar para su propio actuar la prosecución de una perspectiva de «belleza y armonía», no sin que ignoremos el reclamo que para estos dos términos puedan recoger toda la existencialidad, toda la dialéctica y todas las variaciones contradictorias y prismáticas que la historicidad ha proclamado para ellos en su largo transcurrir.

Sólo que al final, como un hecho irrefutable -sean como fueren los criterios de belleza o de cultura que apliquemos- el mal gusto, el

desequilibrio y la desarmonía pueden ser tan reales como inocultables. Como de hecho lo son hoy para no pocas ciudades con mayor o menor fuerza, es cierto, pero a los que Cali lastimosamente no puede sustraerse del todo.

Hace algunos años, Giulio Carlo Argan, alcalde de Roma e historiador de arte, afirmaba que no deberíamos preocuparnos tanto por el cambio operado desde que la ciudad pasó de ser considerada un «producto artístico», a uno fundamentalmente «industrial». Pues bien, creemos sin lugar a dudas, que la modernidad y también la postmodernidad, -Cali incluido- sí deberían tener de qué preocuparse con este desplazamiento o cambio de valores y una entidad cultural, como en este caso la Gerencia, tiene la obligación primordial de reflexionar y actuar la ciudad en una perspectiva humanística, que contribuya a devolverle su armonía extraviada, o si lo preferimos mejor, a construirle una nueva, y permita a todos sus habitantes un ambiente más creativo y entonces, una mejor calidad de vida.

«Gobernar con arte», ha dicho Gloria Triana, -junto a todo un gran universo de posibilidades- crear en ello para ser capaces de generar estrategias de tipo simbólico (estéticas, artísticas y lúdicas) que permitan crear actitudes cíviles de «cohesión, arraigo e identidad».

«Esta concepción de ciudad o, mejor, de los hechos urbanos como obra de arte se ha cruzado con el estudio de la ciudad misma; y en forma de instituciones y descripciones diversas la podemos reconocer en los artistas de todas las épocas y en muchas manifestaciones de la vida social y religiosa; y en este sentido siempre va ligada a un lugar preciso, un lugar, un acontecimiento y una forma de ciudad».¹

Efectivamente, una ciudad: Cali; el momento histórico, una contextualidad que gira en torno a una Ley de Cultura y a un Ministerio controvertidos y en trance de ser creados; una entidad cultural en el esquema del gobierno del municipio de Cali y una reforma adminis-

1. DE LA CIUDAD IDEAL A LA CIUDAD REAL; CONSIDERACIONES SOBRE EL PROYECTO DE CIUDAD. GOBERNAR CON ARTE O EL DERECHO A LA BELLEZA Y A LA ARMONÍA.

trativa poco común, de toda la estructura de la ciudad; y por último una «forma» de ciudad que nosotros reclamamos de manera hipotética pero sana, intrínsecamente artística y a la que seguimos persiguiendo; y que cuando vemos las ciudades ideales que del Renacimiento nos dejó la Escuela de Piero della Francesca, un Francesco di Giorgio Martini, por ejemplo, entendemos que eran un «sueño», claro está; más que «las ciudades de la memoria», eran «las ciudades del deseo». Pienza, la ciudad de Pío II Piccolomini, era en verdad una realidad casi onírica. Y sin embargo, no podemos resignarnos pensando que simbolizaba tan sólo un ideal inalcanzable en el gobierno perfecto de la polis.

Reclamamos la validez del «deseo» en su doble condición de jalonamiento histórico y de «utopía». Es necesario pertenecer a una sociedad capaz de plantearse ideales a sí misma, máxime si ellos son legibles en el tiempo y en el espacio de los acontecimientos históricos.

Porque está bien, podemos aceptar que los programas globales y unitarios fuesen un asunto más del pensamiento, un ideal filosófico, un método si se quiere, pero si eran también una reflexión política y un programa en el manejo social, y aceptamos que la cultura juega un papel primordial en cualquier desarrollo global del Estado, ¿por qué habríamos de permanecer tan tranquilos hoy?

Si la ciudad «ideal» existe dentro o en medio de la ciudad «real» y es diferente de ésta como el mundo del pensamiento se distingue del universo de los hechos ocurridos, una pregunta sería: ¿y cuánto puede «diferenciarse», hasta dónde pueden alejarse las ciudades en las que vivimos y morimos, de la belleza y la armonía, y para nuestro caso -en Cali hoy- la arquitectura, el espacio público, el derecho a la información, a las fuentes y a la escultura, a las bibliotecas y museos, por ejemplo, como partes primordiales de aquellas?

Entendemos entonces, que una ciudad a la que concebimos no como el lugar de las obras de arte, ni como simple habitáculo, sino como «arte-facto», es decir, como una patria artificial realizada con arte, -si nos acogemos al significado etimológico del término- pueda alejarse o acercarse a su intencionalidad ontológica, puesto que su propia condición histórica es el teatro de «las modificaciones, alteraciones, agregados, disminuciones, deformaciones y lo que es tan normal hoy, verdaderas crisis destructivas». Así, la pregunta sería: ¿y cuál es el límite?

Como el de tantas otras, este es el caso típico de la Cali sobre la que estamos abocados a actuar aquí y ahora.

(CONTINUARA)

La Tarumba fue fundada en 1979, con el propósito de llenar un espacio de recreación artística para los niños de la ciudad de Cali.

LA BOLITA DE LA TARUMBA

*Siempre, siempre me pregunto
cuando me invento una historia,
¿quién sabe de dónde viene,
quién sabe a dónde va?
Porque inventar una historia
es como echar a rodar
una bolita de nieve
que nadie puede parar
y al que arrastre en su camino
sólo atina a preguntar:
¿esta bolita de nieve
a dónde me llevará?*

Ha participado con estos espectáculos en importantes eventos de carácter nacional e internacional, como el Festival Iberoamericano de Teatro, Festival Internacional de Teatro de Manizales, los Festivales Vallecaucanos de Titeres, así como temporadas en las salas de teatro, colegios, barrios y empresas de la ciudad de Cali y de otras ciudades del país.

Actualmente tiene en repertorio los siguientes espectáculos:

- El cuento de Chilín y Chilón
- El ganapán
- Retablos de Navidad



CALI - HABANA HABANA - CALI

Continuamos con el relato de Halaix Barbosa sobre sus vivencias y reflexiones en La Habana a donde viajó invitado para participar en la octava edición del Festival «Elsinor».

Por: Halaix Barbosa

Toma dos (segunda parte):

Las publicaciones teatrales antes del Período Especial que hoy vive la ciudad, eran casi diarias; números de revistas completos hechos por estudiantes que incluían obras escritas. La revista *Tablas*, de publicación mensual, recogía toda la información sobre el ámbito teatral, e incluso otorgaba un premio de crítica teatral. La Casa de las Américas aún tiene espacio en sus publicaciones para temas de teatro.

Miércoles 25 de mayo

Facultad de Arte Teatral ISA

Una mujer de traje rojo y cabello dorado se aferra a la pequeña embarcación, en tanto sus dos compañeros se enfrentan en una lucha sin tregua por sobrevivir a la falta de agua y alimentos. Las olas del mar embravecido arrojan a los tripulantes de la balsa, que ahora nadan desesperadamente por reencontrarse, basta alcanzar el proscenio donde aparece, formada con papeles, la isla de Cuba. Los actores interpretan frenéticamente una danza macabra, rocían sus cuerpos de combustible, desgarran sus ropas y encienden fuego a la isla, al tiempo que la música se calienta. El humo aboga los últimos aplausos del público, que ha podido contener la respiración y el aliento al final de la pieza.

Raquel Revueltas es una de las madres del Teatro Cubano, que junto a su hermano Vicente Revueltas fundan «El Teatro Estudio» en Cuba, una de las instituciones más grandes que dieron origen a la conformación y desarrollo del teatro cubano; José Antonio Rodríguez, Héctor Quintero, Nelson Door, entre otros, formados en la misma escuela, han tenido la oportunidad de estudiar, incluso, en los Estados Unidos. Hijos de una tradición eminentemente teatral, aún son lo que en Colombia llamamos *las vacas sagradas*.



Jueves 26 de mayo

Cerrados los ojos no sé si sueño o si duermo, la falta de comida y la ansiedad por lo acostumbrado me ha vuelto débil; el ensayo ha durado basta el otro día y aún no estamos preparados para dar la función. Nuevamente me he preguntado qué hago yo aquí...

Bertold Brecht tuvo su momento en Cuba, se construyó un teatro que tiene como nombre «Teatro Político Bertold Brecht» y funcionaba como una gran biblioteca en la que se exhibían hermosamente todas sus obras; hasta ahora se estudia, por ser una persona que sentó una pauta en la historia del teatro mundial. Hoy en día existen muchas concepciones sobre lo que debe ser el teatro y la libertad de afrontarlas, como e quiera; existen metodologías de trabajo y tendencias marcadas por sus principales representantes; sin embargo, cada profesor tiene su forma de enfrentar el hecho teatral, independiente de una línea estética particular o un gusto particular por el teatro.

Viernes 27 de mayo

Casa del Joven Creador - Centro Habana

La Habana es una ciudad detenida en el tiempo, su arquitectura mayoritariamente republicana ostenta grandes pilares de fachadas recargadas y labradas de tótems, de rejas enmobecidas por el tiempo y jardines marchitos; las gentes transcurren taciturnas y algunas miradas se pierden en el océano, tras alguna visión fantástica que les renueva una vieja esperanza. Radio Rebelde transmite, además de la música de la nueva trova, viejas canciones cursis de la balada de los años sesenta; la telenovela nacional, a día-

rio criticada por mala; los comerciales institucionales más inverosímiles y el cine mundial son el menú habitual de los televidentes, que a través de sus pantallas participan en las películas de un mundo ajeno y distante de su realidad. En la noche los isleños deambulan como sombras por la ciudad en penumbra y el malecón revive, en una mezcla de tecno y son, una vieja tradición de bombres que le cantan, junto al mar, a la Luna.

El Teatro Cubano ha compartido con los grupos del mundo a través del Gran Festival de La Habana, celebrado cada cuatro años, pero la amistad siempre se ha desarrollado con los grupos de América Latina y es así como en La Habana se encuentra la Casa de las Américas, que recoge y publica la obra de sus directores. Existe el caso del excelente dramaturgo argentino Oswaldo Dragún, que radicado en Cuba dirige la Escuela Internacional de Teatro de La Habana, la cual cada año concentra actores y directores de toda América Latina con algunos invitados europeos; y en la comunidad de Machurrucutu, en las afueras de La Habana, realiza los talleres de la Escuela Internacional de Teatro.

Sábado 28 de mayo

Teatro Buendía - Ciudad de La Habana

El Teatro Buendía es una antigua iglesia abandonada, después de la Revolución, por los officiantes religiosos y destinada luego como lugar de ensayo a un grupo de estudiantes graduados de la Facultad de Arte Teatral. En sus mejores tiempos la sala de ensayo bajo el escenario servía como un café, donde se podía beber ron y ver espectáculos de café-concierto después de la función. La luz se ha ido bajo el sótano, las sombras de los objetos desvencijados reviven los fantasmas del tiempo pasado; despierto con la espalda húmeda por el agua que se filtra bajo el piso del camerino, la tempestad dificulta el transporte de la gente hasta el teatro y la función se cancela por hoy.

Existen muchos tipos de teatro e instituciones ligadas a un tipo específico, como el Teatro Guiñol Nacional, donde se representa toda clase de espectáculos para niños; los grupos generalmente no se casan con un solo tipo de teatro. El folclor se encuentra presente en



sus espectáculos cuya diversidad involucra hasta las personas de la tercera edad que han organizado círculos de abuelos, en los que desarrollan actividades que contemplan la práctica teatral como ocupación del tiempo libre.

Aparte de los grandes teatros, en los barrios o distritos existen salas que presentan teatro para el público de la calle. En la casa de Jorge, que ahora es también mi casa, su madre discute con soltura sobre el carácter de la representación de los nuevos y viejos espectáculos. El agua se va con frecuencia y poco a poco me he ido olvidando de las comodidades del capitalismo, más allá del mar donde podría bañarme de Coca-Cola hasta los sobacos.

En los comienzos de la Revolución los funcionarios del gobierno, encargados de la promoción y la vigilancia de los nuevos valores morales, encarcelaban a los actores por sus actitudes homosexuales en el escenario y se les internaba en una finca de rehabilitación. La Revolución pretendía nuevas formas morales y nuevos comportamientos en los que la homosexualidad no estaba contemplada. Esta disposición ha repercutido hasta el punto que hoy en Cuba el travestismo no constituye un fenómeno social en sus calles, y los homosexuales gozan de una libertad que no es bien vista por el común de la gente.

Domingo 29 de mayo

Teatro Buendía - Última función.

Si Andrés Caicedo viviera ahora en esta ciudad, hubiera necesitado inventarse una original crisis social para matarse; desde la gradería el público me mira con atención y yo lo conduzco por la Cali que conozco, vestido de mujer tratando de pescar en una esquina un transeúnte bien vestido con quien pasar la noche; la melodía del saxo cierra la función y a oscuras recibo con alivio los primeros aplausos, que duran el tiempo suficiente en que regreso a la vida.

No existe un modelo ideológico o una metodología de lo que debe ser el teatro. Hace dos años que comenzó el período especial en el que el teatro se ha visto perjudicado por restricciones de toda clase. La Revolución ha sido muy importante y era necesaria en el momento en que se produjo; desde el punto de vista humano les dio valores nuevos a los cubanos e independencia del gobierno norteamericano. La Revolución enseñó que es posible construir una sociedad más hermosa, sin embargo nunca se desarrolló la infraestructura económica necesaria, que es lo que sostiene cualquier tipo de orden social. El pueblo cubano independientemente de la crisis económica a la que se encuentra sometido, ha llegado a un nuevo punto de replanteamiento social con una gran conciencia de lo que representa su cultura para el mundo. La Revolución le brindó el apoyo a las manifestaciones culturales y le significó al teatro la oportunidad de tener un Instituto Superior de Arte como el que existe.

Lunes 30 de mayo

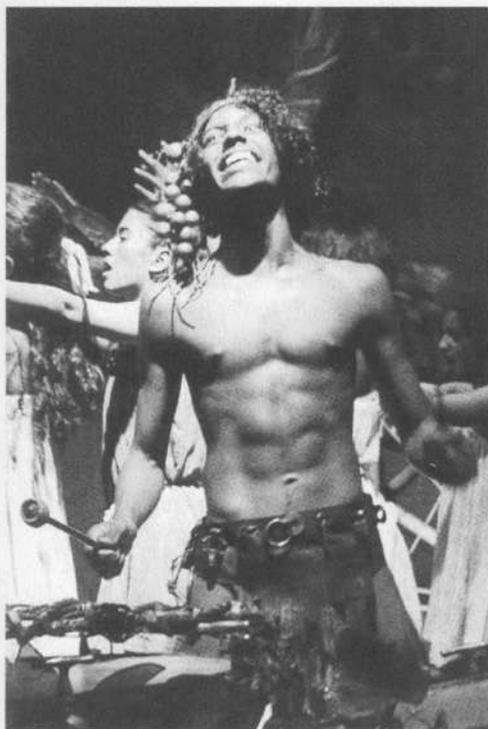
Aeropuerto «José Martí». Ciudad de La Habana

Adiós es sólo una palabra que se dice continuamente, pero nada más significativa cuando no se tiene la certeza de poder regresar. En la oficina de Inmigración el hombre de la Guardia Civil me pregunta el por qué de mi retraso... yo no le contesto y espero a que me devuelva mis documentos -en regla-.

Con los papeles en la mano y una lamparita de cristal que compré para mi mami, le contesto:

-¡Ese no es problema tuyo, compadre!

Y salto la línea roja.



Una Escuela que se renueva

En 1954 se funda la Escuela Departamental de Teatro en Bellas Artes, iniciándose un proceso ininterrumpido de formación de artistas teatrales que ahora se desempeñan y destacan en la actuación, la dirección, la pedagogía, la gestión y otros ámbitos del quehacer escénico en el país.

Un bito:

En la diestra de Dios Padre

El trabajo de la Escuela Departamental de Teatro obtiene un reconocimiento nacional e internacional a través del montaje: «En la diestra de Dios Padre», adaptación realizada por Enrique Buenaventura, y dirigida por él mismo.

Con este montaje la Escuela Departamental de Teatro participó en el II Festival Nacional de Teatro de Bogotá, en 1958 y, obtuvo los premios al mejor conjunto, mejor representación, mejor dirección, y mejor actor, Luis Fernando Pérez, en el papel de *Peralta*. Estos festivales se realizaban en el Teatro Colón, y tuvieron gran importancia por el reconocimiento que se le empezó a dar al teatro experimental, que tenía una concepción totalmente opuesta al teatro reali-

zado por las compañías comerciales.

Con la segunda versión de «En la diestra de Dios Padre», la Escuela de Teatro es invitada a participar en el IV Festival de Teatro de las Naciones, en París, en el año de 1960.

(Guillermo Piedrahita, ex alumno de la Escuela, profesor de teatro de Univalle en: «El Teatro en Cali»)

Una reflexión pedagógica

El teatro es fusión, integra las diversas manifestaciones escénicas, e incluso, experimenta en otras áreas del arte, como en las plásticas y la música, todo convergiendo en su espacio de enunciación: el escenario, el espacio vacío.

Se requiere un desarrollo riguroso, hábil e inteligente de la materia significativa del actor, un período de formación sico-físico integral y con-

ceptual, que le permita desenvolverse dentro del juego escénico de manera consciente, sensible y depurada.

El actor se desplaza de intérprete a creador de imágenes adecuadas a la partitura del montaje, alguien que realiza acciones conscientes, tal como lo sabemos desde Stanislavsky.

El actor como artista, es alguien que cultiva y forma permanentemente su potencial humano, como un camino de exploración y desciframiento de la realidad que vive, tanto externa como interna, y desarrolla su cuerpo como materia significativa de expresión y de comunicación.

Un proyecto:

El Bachillerato Artístico en Teatro

El objetivo general del plan de estudios será desarrollar la formación artística en teatro del niño y el adolescente, con una visión humanística en un proceso continuo, sistemático e integral en el cual descubra, perfeccione y lleve a la práctica sus conocimientos, aptitudes, destrezas, habilidades e intereses para conducirlo en su formación como actor y capacitarlo en su educación media de manera dinámica, crítica y creativa como bachiller

actor, posibilitando su ingreso a la educación superior.

Este proyecto con ocho años de trabajo cuenta con dos promociones de bachilleres actores que se han hecho presentes en importantes eventos del teatro en nuestro país: IV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, el pasado Festival Nacional de Medellín en 1994 con la obra «Momo» y en esta edición del Festival Nacional de Teatro Cali 96 con la obra «¿Quién no tiene su minotauro?»

Una prospección para subsanar una carencia

En la actualidad se trabaja en el diseño y planeación de un postgrado: «Gerencia para las artes», que responde a la necesidad de cualificar especialistas en la gestión, gerencia y producción en el campo de las artes escénicas.



1947: Es creado el Instituto Popular de Cultura de Santiago de Cali. Según reza el acuerdo del Concejo Municipal, se le encomienda «el desarrollo de programas educativos y culturales para obreros de ambos sexos, con especialidad en la enseñanza de la lectura, escritura, aritmética, educación cívica, historia patria, geografía, urbanidad e higiene».

1961: La dinámica del IPC motiva una enmienda del Concejo Municipal al acuerdo de los ediles fundadores. «Establécese el Instituto Popular de Cultura para el desarrollo de la educación artística de tipo extensivo, especialmente para las clases populares, con especialidad en artes plásticas (...) teatro, música, danza y cantos folclóricos».

1991: Siendo Angela María Castillo directora del IPC, mediante un proyecto de reestructuración presentado al alcalde Germán Villegas, profesores y estudiantes redefinen así la misión del Instituto: «incidir de modo permanente en el ámbito socio-cultural, proyectándose sobre éste sin discriminaciones de clase social, filiación política, condición económica, credo religioso o conformación étnico-regional».

1994: La dinámica del IPC ha desbordado en mucho los acuerdos de los honorables concejales. Daniel Roncancio, entonces director del IPC, no sin asombro, declaró al diario Occidente: «Cuando me doy cuenta es que estoy parado frente a una universidad de hecho (...)».

1995: El «Plan de modernización y optimización de la administración de Santiago de Cali», presentado al alcalde Mauricio Guzmán por la facultad de Ciencias Administrativas de la Universidad del Valle, «recomienda la transformación del IPC, adscrito a la Secretaría de Educación, en un instituto descentralizado que garantice la debida autonomía para su desarrollo (...)». La Gerencia Cultural de Santiago de Cali, en manos de Carlos Esteban Mejía, plantea reorganizar y reorientar al IPC -conjuntamente con la Secretaría de Educación- y propone una tarea cuyo espí-

ritu habla del posible futuro del Instituto: la conceptualización, curricularidad y factibilidad de un programa de Maestría en Historia del Arte.

1996: No todas son peras en el olmo de la administración municipal: fue desestimada la propuesta de descentralizar al IPC. No obstante, otras opciones son factibles: María Cristina Jiménez, hoy directora del instituto, al tiempo que consolida programas de extensión a la comunidad, ha planeado la realización de convenios con varias universidades; median-do el año, los programas escolares del IPC podrían tener un reconocimiento profesional.

Hacia una nueva escuela del IPC

Su perfil pedagógico

Más de veinte años lleva la Escuela de Teatro del IPC; durante dos décadas ha sido Jorge Vanegas su director; asimilando críticamente esta experiencia, profesores y estudiantes se empeñan hoy en el reconocimiento legal y profesional de su escuela, mediando una indispensable revisión conceptual y programática.

1. No existe otro maestro para cada uno sino uno mismo. Pero hablar de enseñanza es hablar de aprendizaje, y esto exige que se mencione al discípulo. Se postula entonces un perfil del aprendiz equivalente del perfil del maestro; haciendo uso de su actitud investigadora y creativa, en lo fundamental, cada uno es para sí maestro y aprendiz. En palabras de Gaston Bachelard: «Descubrir es la única manera de conocer. Correlativamente, hacer descubrir es el único método para enseñar».
2. Un pequeño fragmento de recta contiene una cantidad de puntos mayor que el infinito. El saber de un artista no puede abarcar la totalidad enciclopédica. Se requiere entonces una visión curricular que escoja pocos puntos, que sean cada uno como un núcleo (el gesto, la palabra, el personaje -por ejemplo). La resultante es un conjunto de conjuntos. Cada obra es un microuniverso. La intensidad del punto es inmensa.

Selección y profundidad son aquí premisas pedagógicas. De ello se deriva la posibilidad de fragmentar el tiempo académico en períodos muy cortos, en correspondencia con los contenidos sujetos a estudio. La escuela del IPC aspira a una rítmica académica a tono y al paso de nuestra época.

HACIA UN TEATRO PEDAGÓGICO

Por: Maurizio Domenici

El maestro en actuación egresado de la Universidad del Valle, estará en capacidad de desempeñarse como actor profesional para el teatro, el cine, la televisión y la radio y podrá asumir con profesionalismo su papel en cualquiera de las manifestaciones del arte dramático. Programa arte dramático Facultad de Artes Integradas Universidad del Valle

Artículo de Maurizio Domenici, vicedecano de la Facultad de Artes Integradas y miembro de la Asociación Colombiana de Críticos Teatrales.

Las Escuelas se crean y se mantienen no para lo inmediato o lo personal, sino para durar y alcanzar finalidades objetivas

E. BARBA

El actual Programa de Estudios de Arte Dramático de Univalle comenzó un proceso de transformación profunda a partir de 1992. Los orígenes de este proceso hay que situarlos a finales de la década de los 80 que en el marco nacional trajo la crisis del movimiento del «Nuevo Teatro» colombiano y en la Universidad se produjo el retiro por jubilación del Maestro Enrique Buenaventura, alma y nervio de un proyecto teatral que durante más de diez años generó hechos de indiscutible valor artístico. La Escuela entró en una movida etapa de protestas estudiantiles que reclamaban cambios en el currículo, introducción de nuevas asignaturas y búsqueda de otras metodologías que superaran los presupuestos de la «Creación Colectiva». El ideario pedagógico que hasta entonces había sos-



tenido el Programa de Teatro ya no resolvía las contradicciones. La crisis se convirtió en anarquía y a raíz de la Reforma Universitaria conocida como el Acuerdo 001 del Consejo Directivo de Univalle, fue necesario elaborar un nuevo modelo académico que dio nacimiento al actual Departamento de Artes Escénicas.

El problema central es que las leyes de la creación del Actor no han sido estudiadas y muchos consideran este estudio superfluo e incluso superficial.

STANISLAVSKI

La cultura del Teatro Colombiano que nos antecede creó la utopía del «Grupo-Escuela». No hay nada tan problemático como esa relación entre los grupos cuya razón esencial es la producción de espectáculos actuales y las escuelas cuya misión es la de preparar las nuevas generaciones, o si se quiere, el Teatro del Futuro.

Reunir en una sola estructura dos finalidades diferentes que se autoexcluyen es a costa de sacrificar muchas de las posibilidades del desarrollo de una de las dos y es una relación que estalla constantemente. Para crear su sistema pedagógico, Stanislavski tuvo casi que abandonar su grupo varias veces, creando «estudios» o «laboratorios» separados de la experiencia de representación artística «naturalista» en la que sus actores y directores se sentían seguros y consagrados.

«Cada época eleva modelos propios de representación artística que entran en contradicción con los procesos de formación teatral de las «Escuelas». En el caso del

«Teatro de Arte» de Moscú era el grupo quien se encontraba «retrasado» con respecto a la nueva «Escuela» que proponía Stanislavski, en muchos otros casos son las «Escuelas» las que pierden su perspectiva del futuro. Lo interesante es entender que esta dialéctica es objetiva y necesaria, pero, sobre todo, muy dinámica. Hay grupos a los que los desbarata la lucha encarnizada entre un tipo de representación consolidado y un nuevo modelo de representación que surge de la experiencia con otras «Escuelas».

En medio de su diversidad y anarquía de estilos, el nuevo Teatro Colombiano mitificó el concepto de grupo en el que a su interior se adoptó la «Escuela de la Creación Colectiva». Lo que era, y en algunos casos sigue siendo la «Creación Colectiva» en un asunto complejo, polémico, en tanto que cada grupo construyó en su isla su propia interpretación, pero, lo que parece central es que fue un modelo eficiente de producción de espectáculos que dio lugar a un tipo de representación cuyas características eran comunes e identificables y proliferaban entre la multitud de grupos de los Festivales de la Corporación Colom-

biana de Teatro. En los años 70-80 ser parte de un grupo era el camino correcto de la «educación teatral», los grupos eran el «laboratorio» de la nueva creatividad, pero, de esta manera, se confundió lo que era trabajar en un modelo de representación teatral muy concreto, con urgencias ideológicas de actualidad muy específicas, con lo que es prepararse como actor o director para ser profesional en un campo de conocimiento. La arrolladora dinámica del movimiento teatral hizo que también las «Escuelas» adoptaran el modelo de grupo y en ese proceso perdieron su autonomía, su creatividad, como el significado de sus programas de estudio. Las «Escuelas», en vez de ocuparse de las culturas teatrales y de las poéticas del proceso creativo, en una perspectiva universal, se dedicaron a reproducir el tipo de representación entonces vigente.

El «Grupo-Escuela» privilegió la producción de espectáculos sobre la formación de actores. La tensión entre el adiestramiento del actor como eje de la «Escuela» y las necesidades expresivas de la época como clave del grupo, se reventó en favor del compromiso que tuvo el nuevo teatro de intentar crear un teatro popular-nacional, rico temáticamente, pero muy pobre técnicamente. El método del trabajo del actor, las leyes elementales, psicofísicas y psicológicas, la preeminencia del trabajo físico, no fueron un objeto de interés sistemático, de tal suerte que el arte del teatro dejó en la práctica, en segundo plano, un problema esencial: el proceso creativo del actor.



La rígida distinción entre el Teatro y la Danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continúa a m e n t e conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo».

E. BARBA

La pedagogía del actor oriental se basa en transmitir lo mejor de la tradición. En nuestro medio hemos estado en el polo opuesto. Las «Escuelas» en las que estamos no tienen casi rastros de lo que pudo haber sido algún tipo de modelo de enseñanza anterior, siempre parecemos estar en el trance aterrador de tener que inventar un nuevo programa o reconstruirlo a tientas. La tradición entre nosotros ha sido la de

renegar de la tradición y esto ha hecho que los docentes teatrales se sientan referidos sólo a sí mismos. Como respuesta a un contexto y como proyecto anclado en el ideario de las escuelas fundacionales del teatro en el siglo xx, en Univalle nos hemos propuesto unos objetivos iniciales que giran en torno de estos dos grandes temas:

1. El cuerpo del actor: su entrenamiento físico. Recogemos aquí el proyecto de la antropología teatral que ha descubierto las «leyes» de la energía escénica, la distinción esencial entre técnicas cotidianas del comportamiento corporal y técnicas teatrales del comportamiento del actor en la escena. Estos «principios» extra-cotidianos del cuerpo en la escena han sido codificados en técnicas particulares como la pantomima moderna de E. Decroix, la biome-

cánica de Meyerhold, la religión del cuerpo en la naturaleza de Dalcroze, el kung-fu, las danzas balinesas, el ballet, las técnicas de la danza moderna, entre muchas otras.

Lo importante es trabajar en la dirección de saber que el cuerpo tiene en el escenario un comportamiento en cuanto al equilibrio, el peso, las posiciones de la columna, del tronco, de los pies, las manos, la dirección de la mirada, diametralmente distintos y opuestos al del cuerpo en la vida cotidiana. Esto significa que a semejanza de lo que nos parece propio del bailarín el actor debe trabajar sobre las «leyes» de unas técnicas corporales.

2. El trabajo del actor sobre su papel: su entrenamiento «psicofísico». Sabemos por Stanislavski que la actuación tiene una pri-

mera etapa; el trabajo del actor sobre sí mismo, y una posterior: el trabajo del actor sobre su personaje. Sobre esta base situamos el tema de la actuación teatral como resultado de la relación dialéctica entre texto y escena. Como dice Franco Ruffini hay tantos tipos de teatro como diversidad de «matrimonios» entre el texto y la escena.

En nuestro medio se desarrolló un «culto» a la escena que resintió la cultura del texto dramático. Nosotros incorporamos en el programa de Arte Dramático de Univalle la necesidad de recuperar esa cultura de los textos escritos del teatro universal, no sólo con la idea de que el actor domine la textualidad escrita de una tradición en la cual se funde, sino por el convencimiento de que la formación del actor está estrechamente unida en «matrimonio» a estos textos.

CRÓNICA DE UN ENCUENTRO EN CARDIFF

«¿A quién le molesta la
creatividad de las mujeres?»

Por: Pilar Restrepo Mejía

*La Máscara emocionó con
Emocionales, Bocas de bolero
y Luna menguante*

Magdalena 94, un encuentro internacional de mujeres en teatro.

Septiembre 9-18 -Cardiff, País de Gales-

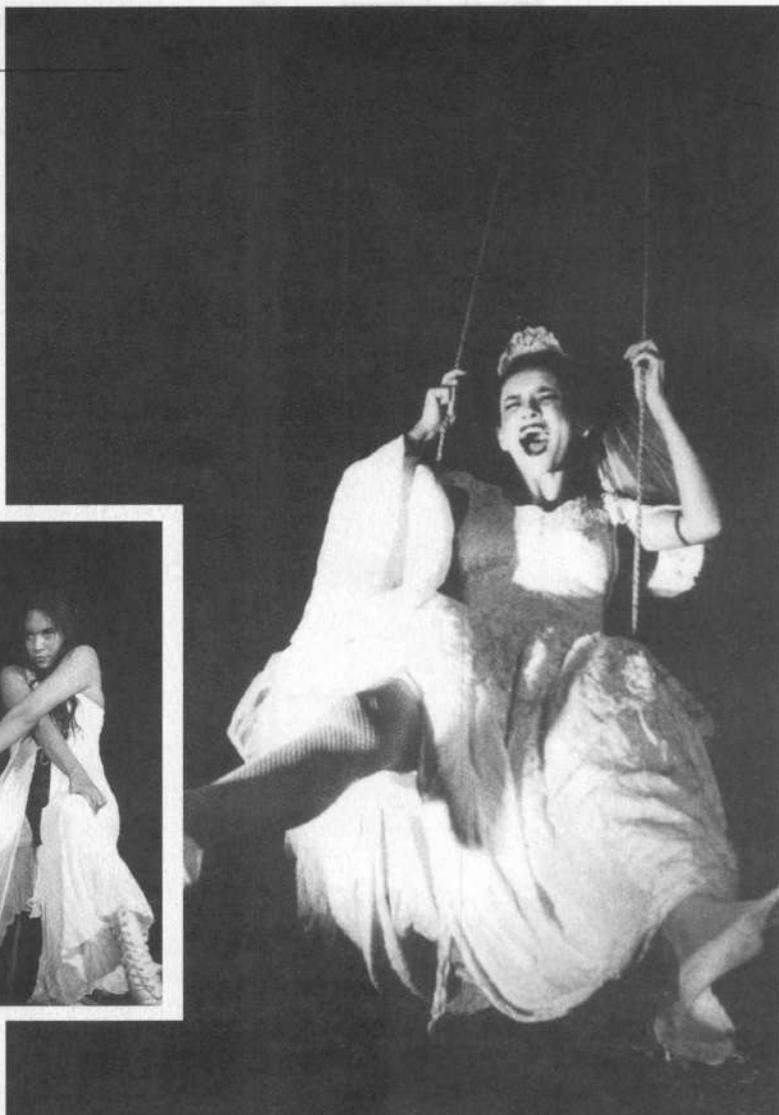
El festival *Magdalena 94*, más que un festival fue una celebración de mujeres del mundo, preocupadas por su oficio teatral; celebramos la fuerza irrefutable de su creación artística que nutre la Tierra con amor, compartimos los fecundos hallazgos de un teatro con imagen y palabra propias, nos hablamos de los métodos y los obstáculos del trabajo, gozamos los experimentos y aprendimos de ellas.

El teatro *La Máscara*, de Cali, fue invitado a participar de este encuentro, y tuvo su bien ganado reconocimiento por los trabajos: *Emocionales*, *Bocas de bolero* y *Luna menguante*.

La obra *Emocionales* fue escogida para presentarse dentro de otro festival, *Festival Cardiff 94* (una de las plazas culturales más importantes de Europa). Año dedicado a la celebración de la mujer en las artes: Música, Teatro, Opera, Literatura, Visuales y Danza.

Emocionales es una creación a partir del texto: «Para las muchachas de color que consideraron el suicidio sin saber que el arco iris es suficiente». De la escritora norteamericana Ntozake Shange. Traducción de Miryam Cotes, y dirigida por Rubén De Pietro.

Para las representaciones de *Emocionales* se le confió al grupo «un petit chateau», que se convirtió, gracias a la poética mirada teatral de Lucy Bolaños, en el escenario selecto de la pieza. Aposentos, balcones, escaleras, chimeneas, salones, muros, basureros, portales, parques, se transformaron mágicamente en el espacio teatral de los veinte fragmentos, por donde desfilan los distintos personajes feme-



ninos entregándonos: «Frasas oscuras», «Seis cuadros», «Todo lo mío», «Caballos de metal», «Mujeres feas», «Mariposas anaranjadas», «Mala mujer», etc.

El seguimiento de la pieza por el castillo estaba acompañado por la música de Hernando José Cobo, el canto exquisito de Lilibiana Montes, y un aperitivo para calmar el frío del otoño.

Durante cinco noches numeroso público de la ciudad recorrió y disfrutó «emocionalmente» los hermosísimos cuadros de la pieza, donde se revelan con humor e ironía los mecanismos de sometimiento y dominación, hasta en el amor. Amor definido por las reglas y el peso de una cultura patriarcal. Las vivencias en esos lugares comunes de las relaciones amorosas, que sostenemos y padecemos todos los días.

El festival *Magdalena 94* reunió grupos de teatro de diferentes culturas y realidades políticas: América del Norte, América Latina, Europa, antigua Yugoslavia, África y Oceanía.

Este encuentro del hacer teatral de las mujeres se gestó desde 1986, gracias a la iniciativa de *The Magdalena Project*, organización de mujeres creadoras del País de Gales, que se preocupa seriamente de promover y apoyar el teatro que hacen las mujeres en el mundo, permitiendo valorar su pensamiento estético contemporáneo en las artes escénicas.

En las obras vimos personajes «legendarios» de todos los días: Medeas, Fridas, Ariadnas, Safos, Narcisas, Prometeas, Bernardas, Marías y Marías Magdalenas, tratados en forma distinta de como han sido divulgados hasta ahora. Personajes verdaderamente asombrosos, salidos de la ficción, entraron en nuestro imaginario femenino y se instalaron en el corazón del público.

Fue una exaltación a la naturaleza: el lenguaje de la tierra, de las flores, de los frutos, de las semillas y del agua brotaba con un sentido profundo en muchos de los espectáculos presentados y lo explicaba todo.

Este festival fue una ventana donde las imágenes le regalaban a nuestros ojos lo indecible, lo innombrado sobre nosotras mismas. Un teatro que irrumpe el silencio de nuestras abuelas, madres y hermanas, expresando su calidez y calidad en el escenario.

Historias sublimes, dramáticas, poéticas y graciosas, elaboradas a partir de la experiencia creadora de las mujeres. Teatro danza, teatro canto, teatro circo, teatro música, teatro pintura, teatro mimo. *Teatro Vida*.

Alguién comparaba el Festival con una sala de partos, comparación válida y que no sorprende en el sentido de que las mujeres allí, en el escenario, daban luz a sus elaboraciones artísticas con la fuerza de sus músculos, de sus voces y con el afán de expresar su creatividad femenina, que no sólo se manifiesta en la maternidad.

No se pretendía defender principios de cómo debe ser o hacerse el teatro de las mujeres. No se clasificaba o estigmatizaba.

Simplemente aprendimos y apreciamos enormemente la «combiabilidad» de este Festival que, a diferencia de muchos otros, está concebido generosamente con, por y para las mujeres.

Este espacio de representaciones, eventos especiales, muestras, seminarios, charlas, debates, propició una reflexión sobre la ficción femenina contemporánea, dejándonos reconocer en estos discursos escénico-teatrales las pulsiones, los deseos y los mitos, acerca de la vida que compartimos socialmente con los hombres en el mundo.

Expectativas sobre nuestra existencia y el devenir de la humanidad que buscan equilibrar la balanza del desmande, el impropio, la barbarie y la alevosía. Nosotras, las mujeres, somos la otra voz en la Tierra, y tenemos que luchar por un mundo donde la integridad de todas -no de unas pocas- sea reconocida y considerada en cada aspecto de la cultura.

El teatro de las mujeres no es una compensación de carencias, mucho menos una terapia de adaptación social-sexual. Es un acto de expresión de la otra escena: la femenina. Necesaria y vital para re-elaborar, nuestra propia conciencia y la del mundo. Para imaginarnos en una forma diferente de la que nos han educado a imaginarnos, encontrando nuestras propias geografías, descubriendo y difundiendo el lenguaje al que apenas comenzamos a llegar.

Tampoco es una moda de consumo mercantil. No se puede hacer teatro por complacencia o simple diversión; no sucumbimos a la imaginaria ideológica de que «goza» la mu-

jer-fantasma-reina-vedette-véndete, quien se ve sola en los espejos de la necesaria seducción para subsistir o alcanzar «el éxito» de farándula, sin necesidad de pensarse a sí misma, puesto que ya fue creada y explotada por la grandilocuencia ideologizante de la publicidad.

El teatro *La Máscara* ha fortalecido una dramaturgia propia con la producción constante de espectáculos (veintitrés años). Ha mantenido un ejercicio continuo de la preparación tanto física como de apertura en diferentes métodos de trabajo. Ha compartido con directores invitados. Ha perseverado por una identidad, ha resistido los innumerables obstáculos económicos y de estabilidad que afrontan los grupos de trayectoria y de estructura colectiva.

Se ha conducido con su propia organización de teatro, sin director, con una conciencia crítica de mujeres, para lograr la esencialidad de lo que se quiere comunicar.

El costo por existir es demasiado alto, no sólo económico sino también para enfrentar «el menos-precio», la caricatura, la trivialización o el premeditado silencio -herramientas- de «los señores críticos y estudiosos de su teatro», teniendo además que soportar la censura «pseudo-sicoanalítica» de turno. ¿A quién le molesta la creatividad de las mujeres?

Este nuevo repertorio, *Emocionales, Bocas de bolero y Luna Menguante*, sorprende por la rica concepción en el lenguaje escénico. El grupo arriesga y desafía al teatro oficial y comercial, porque se comunica con un lenguaje propio, desde nuestra cultura de mujeres: sobre nuestra historia, desde nuestros verdaderos deseos, miedos, alegrías y penas: sobre los sueños y ensueños: desde la vida y sobre la muerte; desde el hostigamiento de siempre, y ¿hasta cuándo?

Estas obras son un aporte contundente a la cultura teatral del país. Lo fértil de su oficio no son solamente sus espectáculos sino también la memoria que queda sobre lo que el teatro debe representar en nuestra vida personal y social.

En un país convulsionado por la crisis, de movimientos divergentes y delictivos; en un contexto de poder, guerras de hombres, tráfico de armas y drogas, pornografía y pobreza; donde se estimula la cultura del silencio,

la pasividad y el «gaspillage», este teatro es un verdadero reto a reconocer.

Para las actrices del *Teatro La Máscara*: Lucy Bolaños, Valentina Vivas, Ximena Escobar y Susana Uribe, esta experiencia es la clave de que no están solas y mucho menos equivocadas. Sus horizontes secretos se revelaron a los ojos del mundo, que aplaudió no sólo su arte sino también su entereza.

Este Festival le dio la razón al grupo y a la tenacidad particular de Lucy Bolaños, actriz fundadora del colectivo, para quien su oficio teatral y su conciencia de mujer son las fundamentales y únicas certidumbres de su existencia.

El grupo ha sido apoyado incondicionalmente por Héctor Fabio Cobo, Patricia Ariza, Pedro Alcántara, Jaqueline Vidal, Agueda Pizarro, Luz Marina Gil, Ximena Gutiérrez y Ana Brealey, así como otras personas para quienes la dramaturgia de *La Máscara* es un hecho trascendental dentro del movimiento teatral del país.

El grupo inició hace tres años la construcción de una sala de teatro en el barrio San Antonio de Cali, espacio que poco a poco se ha convertido en una posibilidad cultural para la comunidad. Pero aún el proyecto no está terminado, funcionando como sala concertada con COLCULTURA.

El costo por existir es demasiado alto, no sólo económico sino también para enfrentar «el menos-precio», la caricatura, la trivialización o el premeditado silencio -herramientas- de «los señores críticos y estudiosos de su teatro», teniendo además que soportar la censura «pseudo-sicoanalítica» de turno. ¿A quién le molesta la creatividad de las mujeres?

A pesar de ellos, existen los maestros, directores, creadores, pintores, amigos: Enrique Buenaventura, Santiago García, Pedro Alcántara, Omar Rayo, Emilio Carballido, Héctor Fabio Cobo, Wilson Pico, Gustavo Vivas, Rubén Di Pietro, Ramiro Osorio, Juan Luis Mejía y otros, quienes desde siempre han venido colaborando efectivamente con el grupo, creyendo en su fuerza creadora, respetando sus decisiones e impulsando su hacer teatral de mujeres.

La Máscara terminó su gira en España presentándose en Madrid, Vergara, Sevilla y Cádiz, gracias al apoyo de COLCULTURA y a la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia. Continuando su labor, Elena Armengod, directora del *Grupo Bekereke*, de España, viajó a Cali en mayo de 1995, para realizar juntamente una producción teatral, basada en la sexualidad femenina, como fruto de un trabajo de investigación compartido sobre lenguajes teatrales y el mundo de las mujeres.

LOS DIABLITOS DE LA SUCURSAL DEL CIELO

Teniendo en cuenta la importancia de la obra del maestro Pedro Alcántara en la actividad cultural del país, y su estrecha vinculación con las artes escénicas, COLCULTURA tuvo el honor de invitarlo a la creación de la imagen promocional del Festival Nacional de Teatro, Cali'96.

El maestro Alcántara ha elaborado las escenografías y vestuarios de diferentes grupos teatrales del país, especialmente del Teatro La Candelaria, de Bogotá y del Teatro La Máscara y TEC de Cali.

Su primera escenografía la realizó en 1966 para la obra *Ubú Rey*, del escritor francés Alfred Jarry, dirigida por Enrique Buenaventura en el Teatro Escuela de Cali.

Para Pedro Alcántara la dirección artística ha sido un trabajo colectivo con los actores y el director, quienes proporcionan un importante aporte en la configuración de los diferentes diseños visuales de las obras, pues éstos son lenguajes que se integran en la puesta en escena.

De la vinculación de las artes plásticas con las artes escénicas el maestro comenta: «Los personajes que se encuentran en mi obra son muy teatrales; de la misma manera, los diseños que yo realizo para teatro son muy plásticos... yo creo que las escenografías han sido como grandes fondos de mis cuadros, donde los personajes son extraídos de mi obra; generando una relación muy íntima entre el teatro y la plástica».

«Cali es una ciudad de diablitos, de lúdica, de fiesta, de goce, y especialmente de sensualidad; estos elementos se unen a las otras manifestaciones artísticas y confluyen en el escenario. De esta forma salen entre bambalinas a dialogar con el público, actuando así como un elemento revitalizador para los artistas teatrales, estimulando al público caleño, que siempre ha estado atento y presente en los cambios culturales de la ciudad».

Este afiche es para Ricardo Mosquera el resultado del trabajo de tres años junto a la actividad teatral, donde la sensibilidad por el entorno permite una nueva visión de la publicidad como un arte.

¡Déjate invitar a este juego teatral! ¡Permite que el fuego del Festival te penetre! ¡Intégrate a la lúdica del escenario porque hay teatro para todos y todos vamos a teatro!

Para la creación del afiche el maestro toma a los diablitos, personajes de la obra que viene desarrollando en la actualidad, los cuales tienen una importante representación de lo que es Cali hoy.

Según el maestro Alcántara, «Cali es una ciudad de diablitos, de lúdica, de fiesta, de goce, y especialmente de sensualidad; estos elementos se unen a las otras manifestaciones artísticas y confluyen en el escenario. De esta forma salen entre bambalinas a dialogar con el público, actuando así como un elemento revitalizador para los artistas teatrales, estimulando al público caleño, que siempre ha estado atento y presente en los cambios culturales de la ciudad».

La cara del Festival se ilumina en un escenario posterizado y tricolor, donde los diablitos de Alcántara toman movimiento y su sombra se envuelve entre bambalinas llameantes encendiendo cada vez más el espectacular atardecer en Cali.

DOMUS TEATRO

(SALA CONCERTADA)



Si son cementerios de palabras los viejos diccionarios, digamos que el habla de las lenguas vivas es el ánima de las lenguas muertas. Así, decir Domus Teatro es hacer memoria viva -humilde y orgullosa- del *domos-théatron* (griego) y el *domus-theatrum* (latino) y otros domos de una misma escena: morada, local, edificio, establo, corral, escuela, hostel y casa del teatro, o, literalmente, *casa de los teatros*.

Hoy por hoy, el proyecto Domus se materializa en su Sala-Estudio, casa abierta a todas las disciplinas de la expresión y la formación artística. Entretanto, el grupo Domus recorre los pueblos de este Valle del Cauca... llevando «La memoria del viento» -obra de su autoría- y ofreciendo una propuesta de escolaridad itinerante.

Teatro Esquina Latina

«COMPLEJO CULTURAL AMBIENTAL-ARTECOLÓGICO»

El Teatro Esquina Latina es un equipo de investigación, creación y difusión teatral fundado en 1973, en la Universidad del Valle, de la ciudad de Cali-Colombia.

Durante estos 22 años de existencia Esquina Latina ha creado más de un decenio de espectáculos donde se cuentan montajes de autor y de creación propia, pesquisando en las posibilidades del lenguaje teatral. Realizó presentaciones permanentes en su primera sala teatral inaugurada en 1980 y en la cual llevó a cabo hasta noviembre de 1994 la más amplia y regular programación de teatro, música, danza y títeres para Cali y el occidente colombiano.

En este momento se encuentra diseñando, para plantearle a la ciudad, la construcción de su nueva sala localizada en el sector de San Fernando, colindante con una amplia zona verde propiedad del municipio de Santiago de Cali.

Será concebida como un complejo cultural-ambiental y tendrá los siguientes objetivos:

1. Continuar la labor de experimentación teatral con nuestro equipo de trabajo.
2. Dotar a la ciudad de un espacio cultural para las artes escénicas y la educación ecológica de la comunidad.
3. Mantener una permanente actividad de extensión cultural hacia los sectores estudiantiles de educación superior, secundaria, primaria y preescolar.
4. Consolidar la vinculación artística y social hacia sectores deprimidos y marginados de la ciudad.

La sede

La sala de Teatro Esquina Latina estará dotada con los elementos y espacios necesarios para la cómoda representación y apreciación de los distintos espectáculos que albergará, tales como auditorio, escenario, camerinos, baños para artistas, baños para público, vestuario, sala de recibo, sala de descanso, sala de ensayos, cafetería, bodega de escenografía, taller, cabina de luz y sonido, parrilla de luces, tramoya, tratamiento acústico.

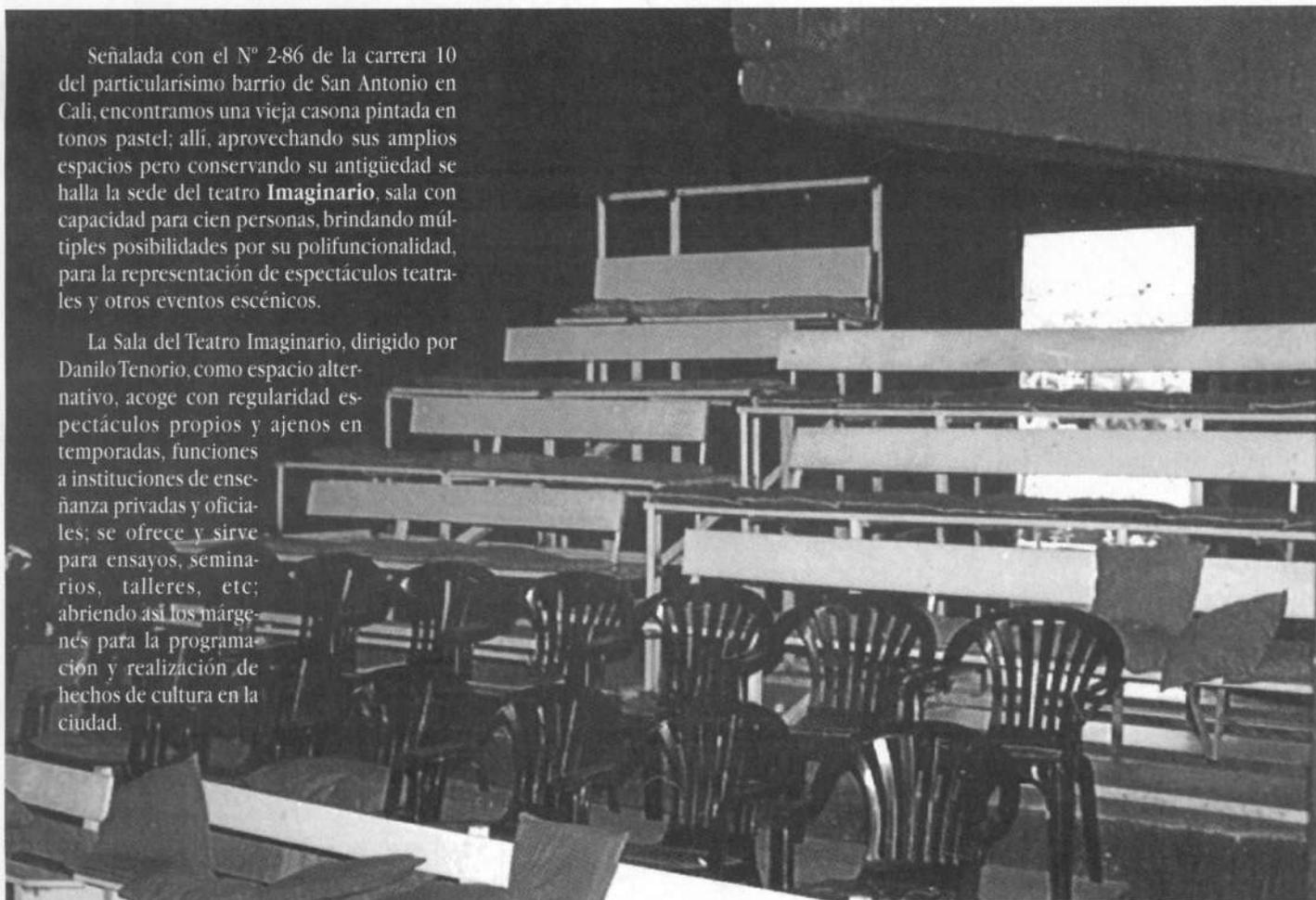
LA SALA TEATRO IMAGINARIO

(SALA CONCERTADA)

Por: Danilo Tenorio C.

Señalada con el N° 2-86 de la carrera 10 del particularísimo barrio de San Antonio en Cali, encontramos una vieja casona pintada en tonos pastel; allí, aprovechando sus amplios espacios pero conservando su antigüedad se halla la sede del teatro **Imaginario**, sala con capacidad para cien personas, brindando múltiples posibilidades por su polifuncionalidad, para la representación de espectáculos teatrales y otros eventos escénicos.

La Sala del Teatro Imaginario, dirigido por Danilo Tenorio, como espacio alternativo, acoge con regularidad espectáculos propios y ajenos en temporadas, funciones a instituciones de enseñanza privadas y oficiales; se ofrece y sirve para ensayos, seminarios, talleres, etc; abriendo así los márgenes para la programación y realización de hechos de cultura en la ciudad.



«Estimamos esta relación de Colcultura con las salas concertadas un claro ejemplo de cómo el trabajo y creatividad de los teatristas puede ser articulado eficazmente con la vida social de la ciudad. Es de esperar que esta relación de concertación llegue a interesar a otros estamentos que disponen de solventes medios económicos, para conjuntamente, desde la cultura, impulsar la salida del país hacia orillas promisorias.»

EL PROYECTO LA MÁSCARA PROPONE LOS SIGUIENTES ESPACIOS ESCÉNICOS:

Teatrino del Sol y La Luna

Pequeño teatro al aire libre para puestas en escena de títeres, cuenteros, magos y otras expresiones.

Salón Infinito

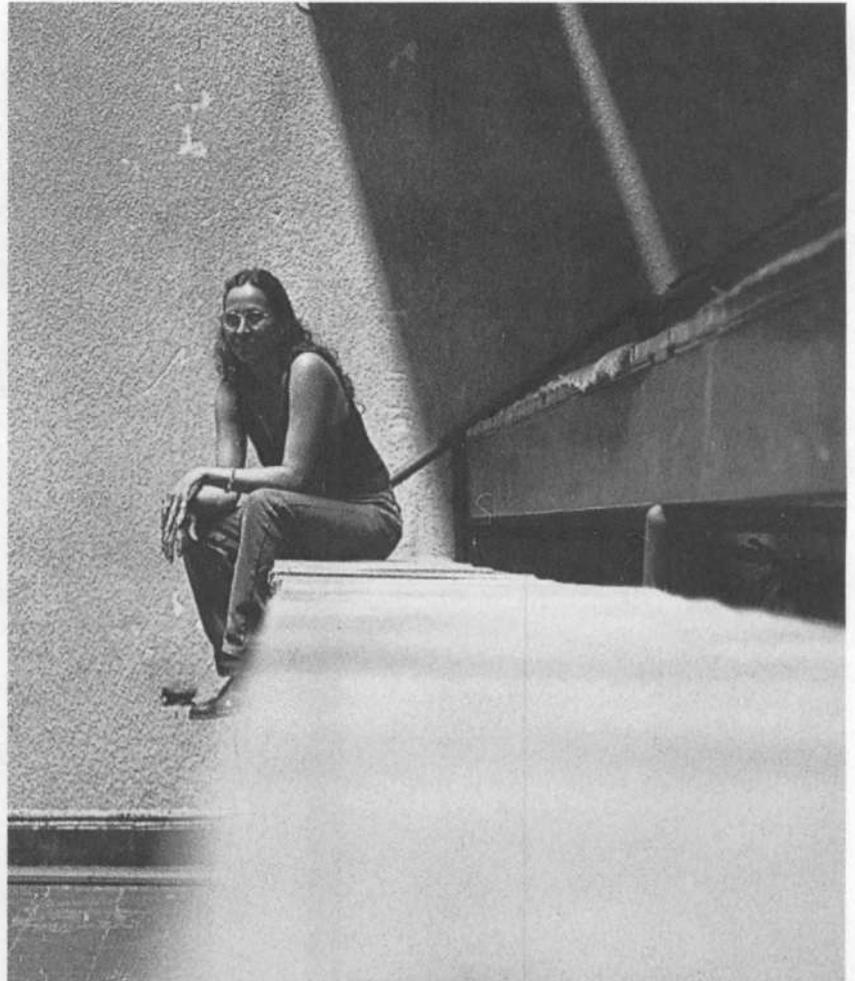
Espacio de cuatro alturas con cubierta móvil, para puestas en escena de Circo-Teatro, zanquerías, montajes callejeros y otras expresiones creadas para una visión circular.

Bar Show Cabriolas

Terraza cubierta para espectáculos de café conciertos, cantautores, recitales poéticos, cabaret, y otros espectáculos de tertulia.

Sala La Máscara

Sala para obras que requieran un escenario de boca o de cajón, útil también para conciertos, cine o charlas. Con platea, gradería y palcos.



El Teatro Jorge Isaacs abre sus puertas

CONVERSACIÓN CON ELENA STERENBERG, DIRECTORA DEL JORGE ISAACS



«Cali, como sede, debe permitir que a nivel de promoción todo se canalice mediante los teatros, por lo menos gran parte. Eso porque a veces en la sala nos vemos escasos de actividad teatral, ahora que todos están en las salas concertadas».

«Nuestra posición y disposición están abiertas porque somos un espacio muerto hasta que llegue el artista, por tanto dependemos de ellos. Nos dificulta un poco el acto de colaborar, cuando se demoran en pasar una propuesta de trabajo».



«Cali, como sede, debe permitir que a nivel de promoción todo se canalice mediante los teatros, por lo menos gran parte. Eso porque a veces en la sala nos vemos escasos de actividad teatral, ahora que todos están en las salas concertadas».

Desde el teatro, por ejemplo, estamos convocando actores y cantantes, aportando nosotros el personal técnico. Eso significa «meternos la mano al bolsillo» y financiar de alguna manera el teatro y el arte en general. Queremos que se produzcan espectáculos de alto nivel para que el público asista. Además, aprovechando al máximo las posibilidades técnicas del teatro, para así también ayudar a que el público comprenda mejor de qué trata la obra».

LAS OPCIONES DEL MUNICIPAL

«Así se expresa la directora del Teatro, Pilar Vélez

«Creo que en este momento la presencia de un Festival Iberoamericano en Bogotá y del Festival de Manizales sirven como puntos de referencia, ya que esta mayor posibilidad de trabajo obliga a establecer un nivel competitivo.

El ver, apreciar y criticar es importante para obtener elementos de juicio.

El Teatro Municipal ha permitido esto, por eso considero un estribillo trillado eso de la limitación, esgrimido por algunas personas, ya que siempre que se solicita la sala, les es dada.

El surgimiento de las salas alternas apoyadas por Colcultura, pretende ampliar el universo teatral de la región, creando muchos espacios que permitan otras posibilidades para los espectáculos y el público.

«El porcentaje es una maravilla, si uno ve incluso los estadios, la respuesta es excelente. Creo que en Colombia se ha despertado un interés por presentaciones de tipo artístico-cultural.»

«Resulta también la opción de utilizar otros escenarios, como en el caso de Cali. Son el estadio Pascual Guerrero o el gimnasio Evangelista Mora, lo cual rebaja la calidad de los espectáculos, por ser estos espacios no apropiados».

El tradicional escenario del Teatro Municipal, será otra vez uno de los puntos de convergencia del teatro colombiano contemporáneo.

Lanzamiento del Libro: "Esas Extrañas y Hermosas Bestias"
de Diego Fernando Montoya

Jueves 25 de Abril 8:00 p.m. Domus Teatro Carrera 25 No. 2-72 • Cali

SOBRE LA HISTORIA DEL SOLDADO

Notas de Víctor Hugo Enríquez

La diferencia más grande que hay entre nuestra *Historia del Soldado* y algunos trabajos realizados con anterioridad es, básicamente, el uso del texto verbal.

Ramuz concibió «L'histoire du soldat» como una literatura dancística, donde la música generaba atmósferas y *tempo*s que los cuerpos debían apropiarse, mientras el narrador mantenía cohesionados música y ballet. Nuestra propuesta busca integrar nuevos códigos de teatralidad a los que ya había tratado de introducir Fernando Peñuela y su grupo al elaborar el texto dramático que nos sirvió de base para nuestra propuesta: el actor no solamente **ilustraría** el texto del narrador, sino que podría proponer acciones de acuerdo con su personaje, complementarias e, inclusive, distanciadoras.

Quiero con ésto significar que la *Historia del soldado* apenas está por hacerse: al romper el molde de la **Ilustración** se abre una ventana a la creatividad: tenemos el precepto básico de la **felicidad** como idea central, lo cual nos permite acceder al mundo contemporáneo que sigue y seguirá por siempre en su búsqueda (como quien dice, *al artista le aseguran su lugar en la tierra las panaceas humanas*).

De mi experiencia personal, básicamente rescato los niveles de energía y creatividad a los que tiene que abogar un actor en situaciones de máxima presión; *los esfuerzos interactivos entre grupos o escuelas de diversas modalidades en arte son plausibles, sin embargo casi siempre terminan después de una o pocas funciones, con lo cual los participantes sienten haber despilfarrado su tiempo.*



La escuela de teatro de Bellas Artes, Incolballet y la orquesta Sinfónica se dan la mano en la "Historia del Soldado".

¿LAS BUTACAS DAN LA ESPALDA A LA ESCENA?

Por: León Guayabo

Voces se oyen decir: «Es el actor un oficiante en pequeños recintos de comunión, en salas para el contacto directo, la comunicación atravesada por la acezante respiración, la cercanía del suceso, la presencia inmediata, el compartir esos cincuenta centímetros cúbicos que se le conceden al espectador, para sentarse a observar, a mirar, a participar del intercambio de sentidos, de referencias, de imágenes generando otras, en el escenario externo y en el interior». O, «Es el actor, un cautivador de multitudes, una personalidad arrollante, que consigue impresionar de alguna manera, reforzado con los avances tecnológicos de luces, sonido, etc...». O, «Es el actor, un constructor de personajes, un indagador de la condición humana, que observa y explora, escucha y habla, no sólo al verbalizar, sino con las hablas del lenguaje actoral...». O, «Es el actor...». ¿Será posible congregar espectadores con sólo una fórmula, un recitativo repetido de lecturas aún extrañas? ¿Qué le pasa a algunos actores, refugiados en la ilusión de una rica heredera que financie el montaje? ¿O será nuestro destino escribir y escribir proyectos para que circulen de escritorio en escritorio hasta convertirse en un código cifrado y un título archivado?

¿Y el espectador?... Aquel que acepta mirar, quien mira y ve, estando en el presente de la función, y es arrastrado a un pasado o a un futuro virtual: Este espectador es el que se sentará en la butaca, de frente a un escenario donde un suceso teatral lo conmueve, o divierte, o... ironía, ¿Dónde está el público? Está la realidad del actor que respira, ejecuta acciones que expresan e informan la acción dramática, esa ficción narrativa, ese artificio escénico, ese juego actoral, que logra capturar, ya sea para pensar o para identificarse, o para conmoverse, y sus mezclas.

Vamos al teatro a mirar, a dejarnos caer en una dimensión extracotidiana, una dimensión que extraña la rutina diaria, la proeza de tal manera, que alguien con sólo aceptar esta simple acción de mirar, entra a su papel de espectador.

¿Pero, qué es lo que él va a mirar? Espectador/público: quienes ocupan las butacas y se permiten entrar en la ficción y participar de la presencia directa.

¿Es la vida un teatro, y la escena sólo el reflejo/espejo de ésta?

¿Se trata de darle gusto a la mass-media? Y en este caso, ¿cuál es nuestra imagen de ese hombre mass-mediático al que queremos aflojarle el bolsillo? Ser fragmentado, público segmentado.

¿De quién depende la soledad de las salas o la intermitencia de funciones, temporadas, eventos? ¿Y cuando la respuesta es favorable, es sólo asunto de calidad artística?

EL TEATRO JUVENIL EN NARIÑO

Jóvenes teatreros desde Nariño

Por: Julio Hernán Erazo Guerrero,

Wilson Caicedo Martínez

Directores del Grupo Teatral «El Muro»

«El teatro lo vivimos a diario... queremos romper con los vicios teatrales que nos preceden...»

El potencial creativo de nosotros los jóvenes teatreros, constituye una base sólida para poder crear espectáculos teatrales.

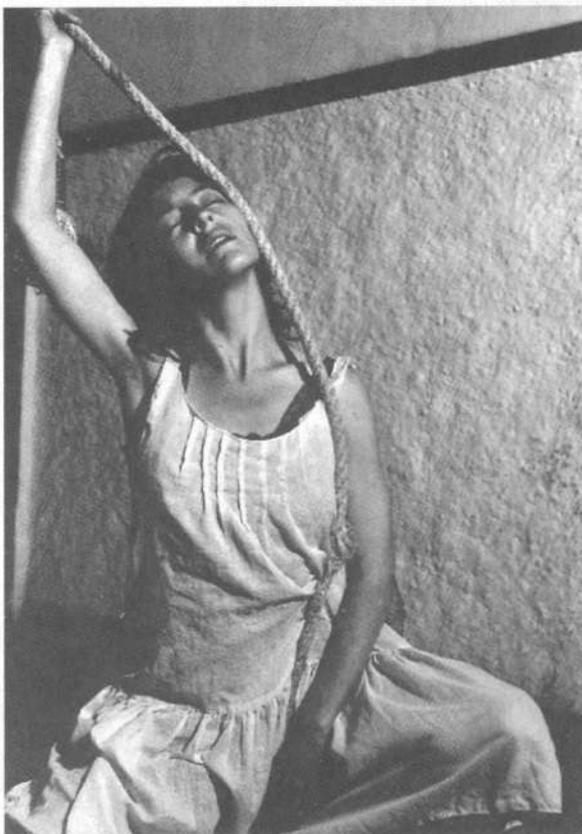
Somos corazones aventureros que se dilatan con facilidad y encantan al público, cansado de tanta retórica gastada y «mama».

Los guaguas de nuestra región, viven con intensidad sus actuaciones, sus versos trastocados invaden nuestro mundo. Pero la cosa no es tan sencilla, para la formación de estos muchachos se necesita de un alto manejo de sus conflictos, en un trabajo igualitario y muchas veces más intenso que los teatreros mayores; nos preocupamos y tratamos siempre de superar al maestro, que se ha quedado con una metodología atrasada y que no brinda frutos certeros.

Ya no es un hobby, el oficio teatral es para nosotros una lucha continua, un enfrentamiento a muerte en una tierra fría. Un drama sin tregua con los padres, quienes piensan en nuestro futuro lejos de las tablas de un escenario; una guerra a diario por el ensayo, una amenaza latente, la frase que punza constante, diciendo que nunca sacaremos nada, que el teatro no da plata pa' los buses ni pa' el recreo. Un enemigo infiltrado en las trincheras del cuarto, vigilando que los únicos libretos sean los del colegio, para salir convencido del juicio en la tarea, del excelente en los informes, que calmen su sed de exterminadores, con la disculpa tramada ya hace años del «sólo quiero lo mejor para ustedes».

El teatro lo vivimos a diario, es un trabajo que valoramos porque es un acto de vida sin el cual somos mecánicos y robóticos en la ciudad que se vuelve cíclica y que no quiere cambiar, nuestras energías energizantes llevan muchas veces al frenesí y al sí... de un acto mítico».

ACTO UNICO, UNA EXPERIENCIA VITAL



El encierro, la masificación, la deshumanización, con sus dolores y angustias, pero también con sus valores y alegrías, permiten que todos los seres estemos en Acto de Representación. Todo esto pasa sin sentirse, se le ha dado un valor tan corto y simple que vive y muere, intrascendente. Indagar, darle vivencia a cada sentimiento, a los momentos vividos, a cada mirada, permitir que el detalle más ínfimo de cada ser adquiera trascendencia, tal vez es el valor absoluto y magnífico del Arte.

En este caso el Arte Escénico para nosotros, es volver a mirar, volver a caminar, rescatar lúdicamente nuestro cuerpo, nuestra esencia vital y encontrar así un hacer que nos convierta en caminantes lúcidos de nuestro momento.

Existen tendencias, escuelas, verdades y mentiras en el Arte, pero ya no es momento de encasillar. *El Arte Es, Está*, hay muchos puntos de encuentro, muchas relaciones y no por esto lo que se haga aquí o allá tiene más valor. Lo interesante es que se comunican. Esto engrandece las distintas expresiones. El arte escénico con los nombres que se le pueda dar y con lo que se quiera equiparar adquiere su valor milenario, por lo tanto trascendente cuando el Ser-Actor crea Cosmos, poniendo al servicio del espectador todos sus sentimientos.

Diana P. Cano V.
Acto Unico Teatro

Acerca de «En el umbral»

El laberinto, el eterno deambular en nosotros mismos. La sombra y el espejo. La desconstrucción del texto, la palabra que rige el destino de los hombres. El exágono, proyección dodecaédrica de eternas celdas en esta enorme esfera que nos refleja con el cosmos. Sólo palpable con los sentidos. La soledad de sabernos condenados a muerte, tratando de romper fronteras creadas en angustias, hasta encontrar nuestro minotauro, que nos confine a otras dimensiones. ¿Quiénes somos? ¿Qué sabemos?

Acto Unico Teatro



TEATRO EN NARIÑO

Por: Alberto Bolaños Palacios

Después de una intensa actividad teatral en la década de los setentas, matizada por su carácter político y universitario, el movimiento teatral en Nariño fue renovado con la aparición inicial de la fundación *Aleph Teatro* y más adelante, con la consolidación de los grupos *Acto Unico*, *El Muro*, *Alturas*, de Pasto; *Rebelión*, de Ipiales y *Calipso*, de Tumaco.

El acierto y la fortuna de estas agrupaciones, ha radicado en que su labor artística ha sido totalmente independiente, libre de máculas políticas o institucionales. Siguiendo un proceso evolutivo, se crea el Comité Nariñense de Teatro, cuyos resultados saltan a la luz. Hoy en día, estos grupos han representado al departamento en los principales festivales del país y tienen permanentemente obras en cartelera para ser presentadas en Pasto y en los principales municipios regionales. En la actualidad, el Comité Nariñense de Teatro cuenta con diecisiete grupos de Linares,



La Unión, Samaniego, Ipiales, Tumaco y Pasto. Las actividades principales apuntan a la formulación de proyectos de capacitación y en la realización de eventos conjuntos como el II Festival Regional de Teatro. Es tarea prioritaria afianzar un público y cualificar la actividad en todos sus frentes. El trabajo unido y en equipo ha permitido solidificar el teatro como una expresión importante en las artes de Nariño y lo que es mejor, ha abierto puertas en lo local y nacional, preparándole un futuro promisorio, puesto que es la única organización artística gremial con un plan de desarrollo a corto, mediano y largo plazo como la capacitación continuada, la apertura de muestras y temporadas conjuntas y la realización en Pasto del Primer Festival Internacional de Teatro de Títeres y Muñecos.

Los teatreros de Nariño se consolidan, crecen como artistas y crecen en su unión con el público, son una parte fundamental de la existencia, de la identidad y de la forma de ser de nuestro pueblo.

UN PROYECTO ESPECIAL

Qué es Estímulo...

El centro de estimulación para el aprendizaje y las artes «Ceartes». Estímulo es una institución privada, sin ánimo de lucro, que viene trabajando desde hace años con niños, jóvenes y adultos con retraso mental. Estímulo cuenta con personería jurídica N° 1152 del 20 de julio de 1990. Somos además una institución acreditada tanto regional como nacionalmente, en el manejo y enseñanza del arte en todas sus expresiones.

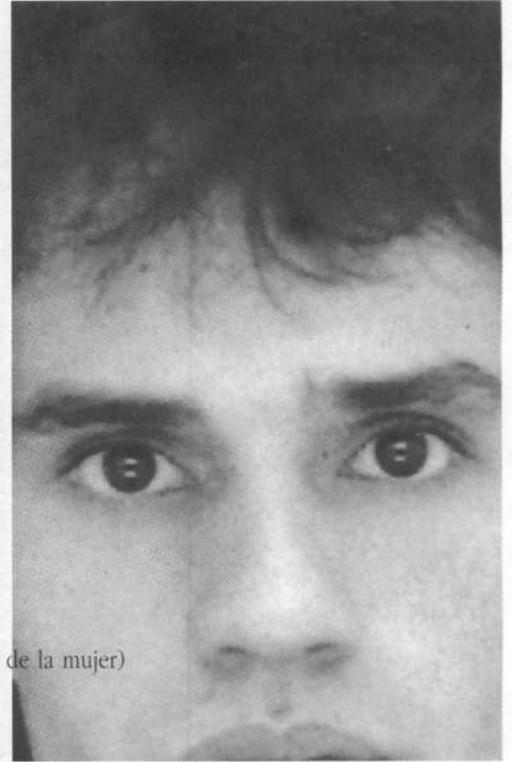
Objetivos

Promover y desarrollar la habilitación y rehabilitación integral de personas con retardo mental y síndrome de Down, ofreciendo programas en áreas académicas y talleres artísticos que estimulan sus capacidades y habilidades para que en un futuro les permitan desenvolverse como seres útiles e independientes, basándose en un ambiente de aceptación, amor, comprensión y respeto.

UN HOMBRE MUY MALO

De Víctor Hugo Enríquez

Muerta: ¿Por qué me descubre, señor?
Hombre: Busco un amante.
Muerta: Ameme.
Hombre: Alguien que se entregue sin oponer resistencia.
Muerta: Mi cuerpo desnudo es suyo.
Hombre: Alguien que responda lo que yo deseo.
Muerta: Deseo responderle bien.
Hombre: Dígame que soy malo.
Muerta: Usted es malo, señor.
Hombre: Pídame que la acaricie.
Muerta: Acarícieme.
Hombre: Entréguese
Muerta: Penétreme, señor.
Hombre: ¡Dígame que soy malo, malo!
Muerta: Usted es malo, malo...
 (Fin de la catalepsia).
Mujer: Señor...
Hombre asustado: ¡Ah?
Hombre apenado: Señorita...
Hombre que trata de irse: Yo...
Mujer que lo retiene: Termine.
 (Lágrima en una mejilla del hombre que rueda y cae en la boca de la mujer)
Hombre: Yo... yo...
Mujer agradecida: Usted es muy **bueno**, señor.



BREVE POEMA DRAMÁTICO DE: E.E. CUMMINGS (U.S.A.)

¿Puedo tocar? ----- dijo él
 Voy a gritar ----- dijo ella
 Sólo una vez ----- dijo él
 ¡Oh!, qué delicia ----- dijo ella

¿Puedo tocar? ----- dijo él
 ¿Cuánto? ----- dijo ella
 Mucho ----- dijo él
 ¿Por qué no? ----- dijo ella

Vamos ----- dijo él
 no muy lejos ----- dijo ella
 ¿Dónde es mejor? ----- dijo él
 donde tú estás ----- dijo ella

¿Puedo quedarme? ---- dijo él
 ¿De qué modo? ----- dijo ella
 Así ----- dijo él
 Si me besas ----- dijo ella

¿Puedo moverme? ---- dijo él
 ¿Es amor? ----- dijo ella
 Si tú quieres ----- dijo él
 Pero tú matas ----- dijo ella

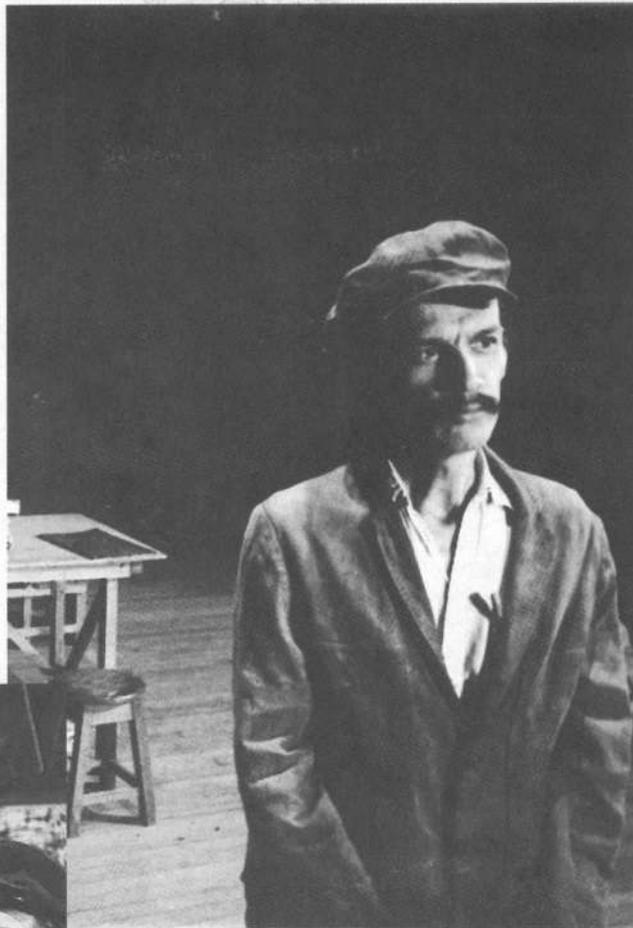
Así es la vida ----- dijo él
 Pero tu esposa ----- dijo ella
 Ahora ----- dijo él
 Ay ----- dijo ella

Tip top ----- dijo él
 No te detengas ----- dijo ella
 Oh, no ----- dijo él
 Despacio ----- dijo ella

¿Te viniste? ----- dijo él
 ¡amm! ----- dijo ella
 ¡Eres divina! ----- dijo él
 (eres mío ----- dijo ella)

Tomado del libro *«El Espíritu Erótico»*.
 Antología poética de Jotamarío.
 Taller De-Mente Colombiano. Bogotá, 1990.

Homenaje



Una lágrima edificó la lluvia
*Y decimos
 que anoche soñamos
 en colocar las heridas aisladas de los nervios
 que éramos pulpos
 que algún sol les traicionó su mar
 para dejarnos mutilados hasta los poros
 Y al poco tiempo
 una lágrima edificó la lluvia
 y nos quedamos solos
 mirando desteñir los cuerpos caminantes
 y les vimos los ojos, las manos, los pies
 y nos parecía que estábamos amarrados
 a sus esquinas serpientes
 para luego darnos cuenta
 que no teníamos nada.
 Todo le pertenecía a la temperatura de ser.
 Porque debimos comprender
 que hay un espejo en cada palabra
 y a veces en una palabra
 miles de espejos se miran.*

Fabio Arias

LUIS FERNANDO PÉREZ

IVÁN MONTOYA



CENICIENTA CARA & SELLO

La obra

Como trabajo teatral es el resultado de varios intentos por lograr una «obra» que sin dejar de contar su historia, relate y califique otra que se parezca a la realidad. En este caso, el cuento maravilloso de *Cenicienta* con pinceladas que lo acercan al cuadro de realismo histórico de algún país, de algún pueblo o de algunas muchas gentes.

Aquí contamos teatralmente un cuento y tratamos de retratar nuestro solar colombiano desde cuando exhibió entre sus cualidades que era una patria tonta sin dejar de ser patriota y que era un suelo más cristiano que su madre patria. Contamos para «mejor» claridad que este país, a cinco años del siglo XXI se ha tornado en una tragicómica *sampernestiada* que simplemente reitera su pasado patrioterero y peligrosamente cristiano.

Cenicienta cara & sello propone una niña heroína menos mensa y menos patrioterera... por ende, más combatiente, menos mística y un poco mejor política y lógica persona.

•Iván Montoya.

Barlaham Montoya, intérprete de Iván y otros personajes.

Ahora tiene en cartelera su versión y visión muy particular del cuento infantil *La Cenicienta*, en titánico esfuerzo por consolidar al grupo Personnas, del cual recordamos su montaje de *Salomé*.



CENICIENTA CARA & SELLO

LA PRIMERA VERSIÓN CON ANTONIO CORRALES Y LA SEGUNDA POR PERSONNAS.

TEATRALIDAD, TRABAJO SOCIAL Y SALUD MENTAL

La conformación de grupos de teatro aficionado en sectores populares debe entenderse como una manera de organización donde se sientan representadas inquietudes y vocaciones propias de minorías con proyección social.

Toda intervención en comunidades de nivel socioeconómico bajo presupone la ubicación de objetivos que busquen la solución de necesidades comunes y vitales para que la intervención tenga un efecto dinamizador de procesos de participación comunitaria; también es sabido que las necesidades vitales como la supervivencia físico-orgánica ganan la prioridad y hacen que todo proceso de intervención se centre en una tabla de necesidades donde el «teatro» resulta suntuoso, raro o postre opcional para cuando todo lo demás esté resuelto.

Las expresiones creativas, particularmente el teatro (obviamente es la práctica que «Esquina Latina» como proyecto teatral ha escogido para comunicarse con su entorno social) son savia y energía vital para una sociedad en crisis.

Nos interesa estimular la teatralidad, que se nutre de la realidad, que es-

coge los temas y conflictos en el entorno real elaborando una realidad de ficción confrontable con la realidad propiamente dicha; por esta vía el grupo se inscribe en cualquier modelo de proceso grupal como lo definen y estimulan las teorías contemporáneas para el «Trabajo Social». Podemos afirmar también que cumple una función de salud mental, pues la creación artística permite construir identidad al transformar nudos expresivos en signos artísticos que disipan la tensión tanto de quien los elaboró como de quien los percibe, evitando las trampas de la fantasía enajenante del ocio improductivo.



La Asociación Popular de Teatro nació como resultado de un proceso de intervención comunitaria en sectores populares de Cali-Colombia a través del programa «Conformación de grupos de interés teatral para el uso creativo del tiempo libre, la participación y el desarrollo comunitario».

Hace ya doce años que surgió este programa, impulsado en principio por el grupo de Teatro Esqui-

na Latina, ONG de apoyo (Organización no Gubernamental) adscrito a la Universidad del Valle.

El programa se viene desarrollando actualmente en el Distrito de Aguablanca, laderas de Cali y municipios del Valle del Cauca en donde existen grupos de base constituidos y talleres de capacitación artística básica que orientan su actividad hacia la conformación y/o fortalecimiento de grupos de base.

LA RED

SE

EXTIENDE

Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo

La Red

La principal motivación al crearse la Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo fue el deseo de romper con el aislamiento geográfico y cultural de América Latina, esperando crear condiciones reales para el intercambio de informaciones, aprendizajes, y desenvolvimiento de proyectos conjuntos de trabajo.

La Red tiene como objetivo difundir, valorar el trabajo y fomentar los intercambios entre artistas dedicados al desenvolvimiento de nuevas formas y concepciones no convencionales de teatro, danza, performance y música contemporánea en América Latina. Para eso, congrega directores de salas de espectáculos, festivales y productores a los cuales proporciona apoyo económico para promoción de espectáculos y laboratorios de artistas latinoamericanos.

Fundada en 1991 en Paraty, Brasil, por Marcos Caetano Ribas, que reunió los 15 miembros (Núcleos) iniciales de 9 países latinoamericanos, La Red se expande con el intento de incorporar todos los países del continente.

En su programa de acción, además de un circuito de giras para artistas latinoamericanos, hay los encuentros anuales de La Red, cada año en un país distinto, y que proporcionan un foro de las tendencias artísticas contemporáneas y han atraído la atención de presentadores de otros continentes, interesados en un panorama de lo que se hace en esta parte del mundo, y en un intercambio de ideas, informaciones y video.

Entre junio de 1992 y abril de 1993 La Red ha subsidiado 18 eventos de México a Chile con la participación de 18 compañías de las cuales hacen parte 74 artistas que realizaron talleres de intercambio con 468 artistas locales y espectáculos para un público aproximado de 10.400 personas.

Red Colombia de Productores Culturales

La Red Colombia de Productores Culturales, fue creada con el impulso de Colcultura y la Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo.

Concebida como un ente dinámico que apostara al nuevo lenguaje descentralizador que para todos los aspectos del acontecer político, social y económico vive nuestro país, la Red reúne en la actualidad a diez núcleos que representan diez ciudades de distintas regiones, permitiéndonos una mirada integradora de nuestra realidad cultural, múltiple y diversa.

Integración, intercambio y circulación, son los elementos claves de un nuevo discurso que permite vislumbrar un futuro alentador para la distribución de los espectáculos artísticos y culturales en nuestro país, privilegiando a los artistas colombianos, y sirviendo también como escenario propicio para aquellos espectáculos nacionales y extranjeros que no tienen canales de circulación propicios.

Pese a ser una organización joven, la Red ha logrado ya realizar algunas experiencias plenamente satisfactorias, tales como la gira nacional de los grupos ganadores del Festival Nacional de Teatro de Medellín en 1994, o la presencia en algunos de sus núcleos de agrupaciones latinoamericanas de alta calidad.

La Red en el Valle y el Pacífico

La **Fundación Huella Contemporánea** - ONG, miembro de la Red Colombia de productores culturales, gerencia y lidera proyectos culturales en el país, el Valle del Cauca y el Pacífico colombiano.

Su misión y compromiso es convertir el arte y la cultura en dinámicas para el desarrollo humano y social; su quehacer cotidiano se concentra en diseñar estrategias para que el artista se convierta en líder y gestor del crecimiento de la economía de la sociedad, permitiendo a su vez que ésta multiplique las oportunidades y garantías de trabajo que han de redundar en el mejoramiento de su calidad de vida.

Por esta razón y afianzada en estos conceptos, ofrece servicios profesionales a instituciones, organizaciones, empresas privadas y estatales, nacionales e internacionales, a personas y artistas, en las áreas de:

- Investigación cultural
- Capacitación
- Asesorías
- Organización de eventos
- Administración y comercialización de proyectos culturales.

... hacer cultura es dejar huella



DOCTORA ANGELA MARÍA CASTILLO,
DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN HUELLA
CONTEMPORÁNEA



LA FIESTA PRIMORDIAL

Por: Daniel Andrés Roncancio Barrios

Director del TECA

El Teatro Experimental Comunitario Abierto y su impacto en la recuperación de espacios públicos para la cultura de la ciudad.

En el camino aparentemente seguro, a lo largo del cual el hombre de la ilustración y el racionalismo han estado logrando progresos, *la fiesta* ha sido un espacio de expresión lúdica que en otras oportunidades ha sido vista más allá de la disipación, es decir, con fines y propósitos de transformación social. Cito un ejemplo: «Plantad en el centro de la Plaza un palo con una guirnalda, reunid al pueblo y habréis obtenido una fiesta»haced aún más, haced de los espectadores un espectáculo, haced que se vuelvan actores ellos también» (J.J. Rousseau). De hecho el organismo festivo, en cuanto tal, exige la activa participación de sus miembros; exige que cada elemento se integre y se haga presente en el conjunto. *La fiesta en su sentido más genuino...* no es una representación: es un acto a través del cual la colectividad se realiza, esto es, se hace viva y concreta. Ser antes que representar: esta es la naturaleza de la *fiesta primordial*.¹

Los sistemas de representaciones colectivas han generado elementos de identidad a lo largo de la historia de la humanidad, percepciones parciales, totalizantes, individuales, sesgadas, efímeras, creadas a partir de las prácticas de apropiación y uso de espacios naturales o artificiales en torno a universos conscientes e inconscientes, varias imágenes y discursos que propician formas de reconocimiento, claves públicas internas y externas que dan lugar a la aparición de *imaginarios culturales*.²

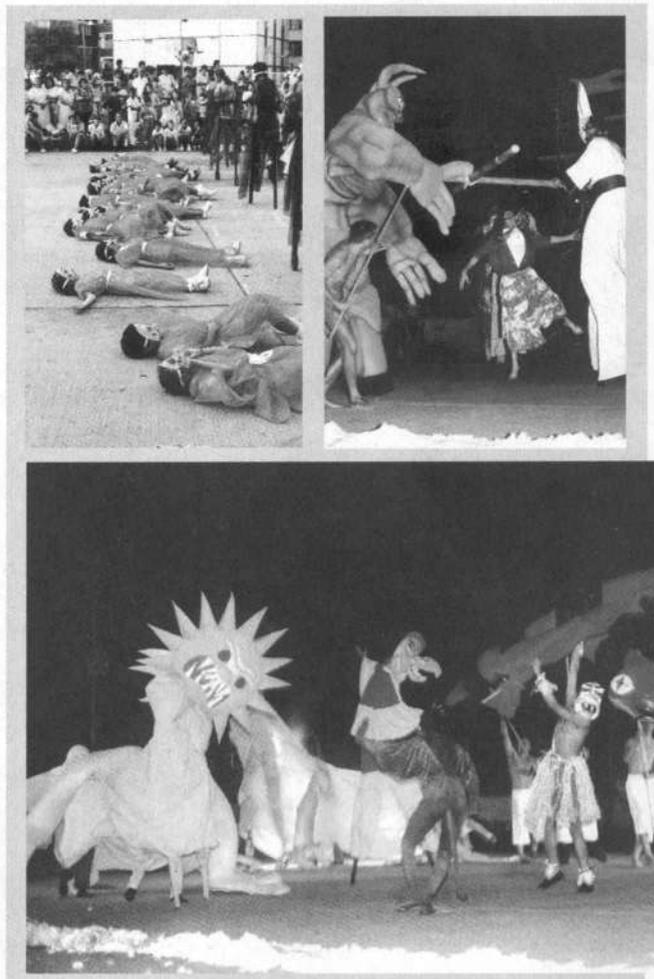
A Santiago de Cali no le han faltado *escenarios* y *actores* que signifiquen, a través de gestos sociales, la presencia de *Imaginarios colectivos*, que al ser confrontados por la aparición de otros, crecen en la memoria colectiva de una ciudad en desarrollo. La brisa, los parques, plazas, potreros, las calles, el río (cualquiera de los siete que la bañan), han sido

permanentes escenarios para encuentros casuales, programados, azarosos, deportivos, artísticos y culturales que han venido dando cuenta de los diversos y plurales imaginarios que subyacen en la ciudad. He de citar algunos, sin perjuicio de los otros no menos importantes.

Para algunos, Cali es la ciudad rumbera, mito de la salsa que ha definido sus reglas de juego en un entorno de mulataje, en donde conviven otros géneros musicales que antes y ahora han coexistido con la salsa, o el espacio adjetivado por una esencia femenina. Para otros, Cali es la ciudad cívica y deportiva o la amable sucursal del cielo, o la linda, limpia y bella, o la estigmatizada capital mundial del narcotráfico que apenas sí ofrece espacio a la presunta decadencia de la Cali culta (imaginario que referencia los festivales de arte, o los múltiples esfuerzos aislados que datan de por lo menos diez lustros atrás por propiciar los escenarios para intelectuales).

Las múltiples campañas institucionales procuran afanosamente aliento a la crisis de representación que de la *caleñidad* como fenómeno de identidad se vivencia actualmente.

El Teatro Experimental Comunitario Abierto (TECA) es una alternativa que viene recogiendo la experiencia de varios expertos realizadores en un laboratorio social que in-



tenta cambios de actitud hacia el uso y aprovechamiento del espacio público; soportado sobre la urgente necesidad de compartir e intercambiar conocimientos y experiencias para la convivencia.

*... Ser antes que representar:
esa es la naturaleza de la
fiesta primordial...*

1. GIORGIO ANTEI, LAS RUTAS DEL TEATRO. UNIVALE, COLOMBIA

2. ALEJANDRO ULLCOA, IMAGINARIOS CULTURALES. UNIVALE, COLOMBIA

SHAKESPEARE Y CHAPLIN: LA VIDA ES UN CIRCO

Las obras de Shakespeare, en su época, fueron interpretadas -a veces- por artistas de circo. Y en carpas. Es también en Inglaterra, al inicio de los tiempos modernos, donde, en la carpa de un circo, comienza su carrera el cómico y actor más célebre del siglo: Charles Chaplin. Su madre, una modista de barrio, era actriz de circo. En una de sus actuaciones, olvidó el libreto y ante la rechifla del público, su pequeño hijo Charles cruzó la carpa hacia el escenario y empezó a interpretar un papel tan cómico que le mereció el primer contrato de su vida. Es decir, desde hace algún tiempo, el circo y el teatro han sido dos alas de una sola ave, el ave que hace volar la imaginación del pueblo.

Este «matrimonio» se ve también en el origen de la cultura popular mexicana, cultura que irradia a toda América del Sur. El circo y el teatro siempre han estado en las carpas rotas de las barriadas del Distrito Federal y fue bajo una de ellas que inició su vida artística Mario Moreno «Cantinflas», representando el papel del «canillitas», una especie de hombre orquesta de las calles.

Y hasta hace apenas 30 años, aquí en el Valle se

podía presenciar desde un triple salto mortal hasta sainetes con títulos como «La viuda vengativa», «Mi suegra es una fiera», o «El dolor de ser pobre», todo bajo la misma carpa de circo.

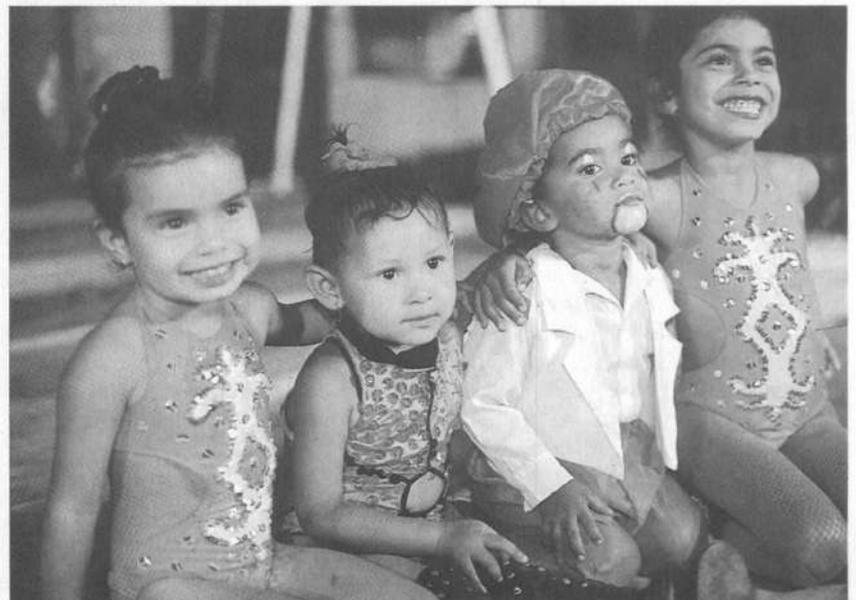
Ingeniarte, Romani, el teatro y la carpa...

- Nosotros, el equipo creativo de la empresa caleña Ingeniarte, Ltda., llevamos cinco años trabajando en un proyecto cuyo fin es rescatar esta bella tradición, de presentar teatro en una carpa y alternando con el circo ante un mismo público. Con el maestro Román Reyes, propietario del circo Romani y heredero de cien años de vida circense en Colombia, y aprovechando la visión y voluntad del Festival Nacional de Teatro, Cali/96, ahora se logra este fin.

-¿Quién es Ingeniarte?

- Somos un grupo de artistas profesionales que proyectamos el arte como un producto al alcance de personas y entidades. Desde 1991, nuestro trabajo ha incluido «La Feria de Cali para los Niños», orga-

nizada por la Corporación para la Recreación Popular (1991, 1992, 1993); «El Carnaval de la Fantasía», organizado por la Gobernación del Valle del Cauca (1993, 1994); stand promocional, «Semana de la Vallecaucanidad», organizado por el despacho del Gobernador (1994, 1995); elaboración de la antorcha, el pebetero y los elementos escenográficos de la inauguración y clausura de los Primeros Juegos del Océano Pacífico (1995); además de la realización y decoración de stands publicitarios para la empresa privada de la ciudad de Cali. La creatividad es nuestro principio... por eso, ¡Producimos con arte!



La pasión feroz de los esfenoides: «PAZION FEROS»

Polémico espectáculo

Por: *Phanor Terán*

Si por espectáculo entendemos lo que se presenta ante un público con una intención estética.

Intencionalidades que el espectador podrá encontrar por medio de diversos mecanismos: la observación contemplativa, la participación, la parábola, el escándalo, la semejanza.

Y *Esfenoides*, en cierta forma, cifra su poética en el escándalo.

Nos parece un poco tardío, si nos atenemos al desarrollo teatral de los últimos cuarenta años: algo hay de lo que se conoció en los fines de los años 60 y principios de los años 70 con el nombre de «happening».

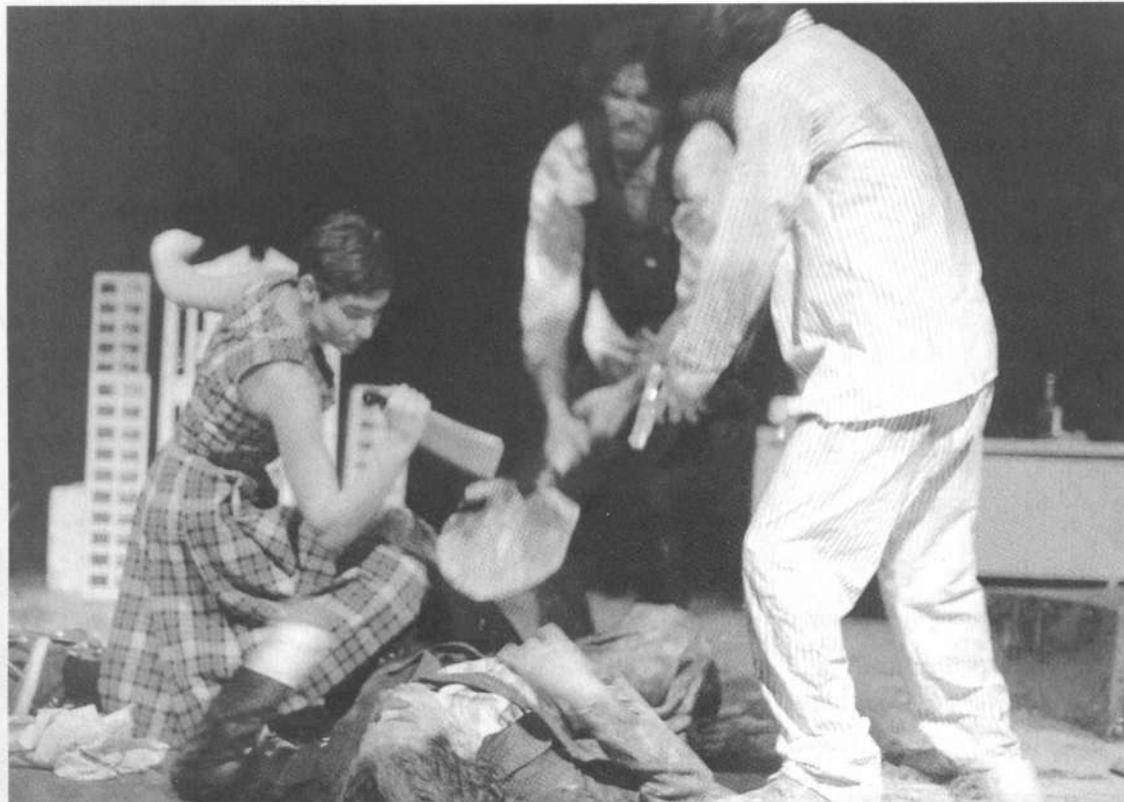
Tampoco es un delito utilizar una forma antigua. Validísima, si ella recibe un tratamiento de reminiscencia, de retrospectiva. Y para ello la provocación no basta. Es necesario también la ambientación, el rigor plástico, la utilería y demás lenguajes, incluso en la música incidental que podría haber aportado mucho más que las simples ambientaciones o «arpegios» que llaman.

Y profesionalismo actoral: dicción, composición corporal, gestualidad, interpretación. Sin ello, los fines y los medios intencionales se ahogan.

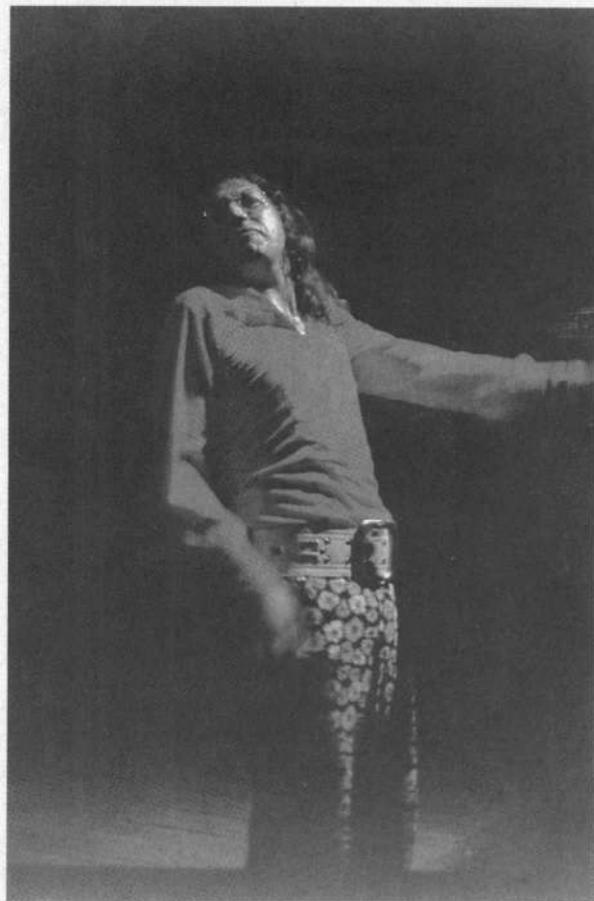
Creo que valdría decir que perdimos un buen actor como Jairo Andrade, pero no hemos ganado un autor o un director con esta producción. Otro día será.

El público asistente, todo hay que decirlo, se deleitó con algunos pasajes: el del cochinillo en escena, la brutal despedazada de la gumarra en el comienzo de la obra, y el simulacro del terrorismo. Y alguien exclamó como excelente.

Pero el teatro de esta muestra ha ganado en diversidad. Y eso hay que enaltecerlo hasta la saciedad, y la tolerancia, porque de esa manera nos conocemos como colectivo social y es posible que la estética aporte su efecto educador: la reflexión.



THE BORONDO POR LA LOCHA



El director

Lo más importante al abordar la dirección de cualquier obra de teatro, sea esta escrita o de creación colectiva, es la humildad.

Humildad entendida como respeto al actor, al autor y a la misma creación que se inicia y que tiene su vida propia.

Es indispensable la limpieza de la mente y el espíritu, puesto que las obras de arte son lo que sus autores sean. Si su mundo es oscuro y sucio la obra teatral será igual. Si el mundo de los creadores es confuso la obra teatral también lo será. Si el mundo de los autores está cargado de resentimientos, envidias, soberbias y bajas pasiones, la obra teatral reflejará todas estas cosas. Por el contrario, si para los autores la creación es un divertimento, un placer, una alegría, esto se reflejará en la pieza teatral.

Luciano Wallis

El autor

Quisiera precisar algo. *The borondo por la locha* no fue escrita para teatro. Es un relato inédito con pretensiones literarias y no dramáticas; que, sin embargo, Manuel Caicedo y Luciano Wallis (actor y director, respectivamente), han rescatado para la puesta en escena.

Escrita a principios de los años 80, *The borondo por la locha*, recrea personajes y ambientes, de ficción y de realidad, del contexto histórico social de la Cali de finales de los años 70; pero buscando superar el simple divertimento y la «anecdosis», aspira a ser leída como una reflexión desde la edad sobre el paso del tiempo.

Fredy Jiménez

«...¡Despierte, mijo!

Las diez ya. Mi mamá viene a despertarme y es que desde que empecé a fumar, la culpa me ha dado por querer reivindicarme echándome unas trotaditas a Pance. Si no fuera por esta locha tan tenaz, seguro que lo haría. Pero no. Es domingo y lo legal de los domingos es que uno no sabe que irá a hacer... Seguro».

«Entre más berraco el acelere es más berraco el estrellón, y la falla de llegar quién sabe a dónde, sin saber cómo, ni por qué.»

El actor

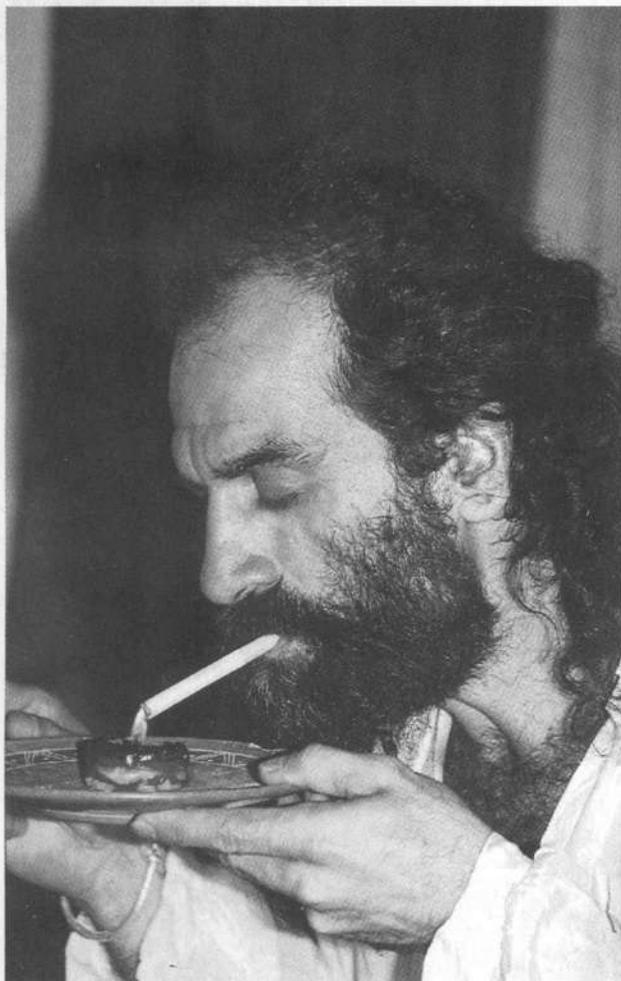
Manuel Caicedo, quien nos hizo reír con la interpretación de este personaje ausente de expectativas y resistido a la «madurez», se expresa:

«El montaje implicó la búsqueda de diferentes formas de expresión, manejadas con un criterio estético, venciendo lentamente las dificultades de los elementos básicos con que trabaja el actor (cuerpo, voz). Y así poder brindar un espectáculo que divierta, conjugando baile, música, color, artes visuales y lenguaje, de personajes y sitios tradicionales caleños.

Montada dentro de la filosofía cotidiana que todos manejamos de una manera sencilla, pero de gran profundidad en la vida.

...HAY CIRCO PARA TODOS

Héctor Fabio Cobo



- ¿Qué lo llevó al circo?

-La necesidad de ganar otros referentes, apropiarse del espacio y ganar imagen teatral.

- ¿Cómo fue el proceso para llegar a Europa?

-En un comienzo voy a Brasil, en donde vivo cuatro años. Se conformó un grupo llamado «Intrépido Trupe». De allí, en todo este proceso de trabajo, pudimos integrar la base técnica del circo con base en la danza, el teatro y la capoeira, dando como resultado «El Tango». Montaje con el cual se representa a Brasil en el «Festival Mundial de Circo del Futuro» (París). Este festival fue la clave para ganar reconocimiento, tras haber participado, junto

a las escuelas de circo más reconocidas mundialmente. Ganamos «El Corazón», que es el premio a un trabajo no visto anteriormente. De ahí comencé a trabajar en los grandes sitios de circo como Montreal y Alemania.

- ¿Cuáles serían los vínculos entre teatro y circo?

-El tango es muy teatral, por ejemplo. El teatro es la base de todo lo que hago en el circo.

- ¿Por qué la idea de crear una escuela de circo en Cali?

-Nace de la misma intención de proyectar y proyectarse. Cada vez que he tenido la oportunidad de salir del país, se recogen ideas que traen otras nuevas, dejando la inquietud de crear algo.

Pienso de partida trabajar con los «peleaos» de la calle y poderles ayudar a canalizar toda esa energía. El riesgo, todo lo que les implica el juego de la vida; el riesgo es algo en lo que nos pasamos. El mismo asumir la idea de crear una escuela. Igual es en el nivel técnico.

- ¿Cómo surge la Fundación Circo para Todos?

-Parte de crear un proyecto para la escuela. En este momento, también como parte del principio, estamos trabajando en diferentes barrios e instituciones. Allí se han integrado grupos de niños, cuyas familias son de escasos recursos (para sacar a la gente de la «olla»). Nunca me refiero a la zona crítica entre la octava y la diez con ese nombre despectivo, pero las personas en general, mencionan así a esta zona crítica, sin tomar en cuenta que sus moradores no la conocen, ni representan así.

Esperamos ir más allá en el proyecto, enfrentándonos a todo un proceso del cual se espera obtener la base necesaria para construir la escuela, con cuatro años de promoción. En este momento estamos en el proceso de selección y motivación, mediante el entusiasmo y la energía en un grupo que ya va con setenta jóvenes.

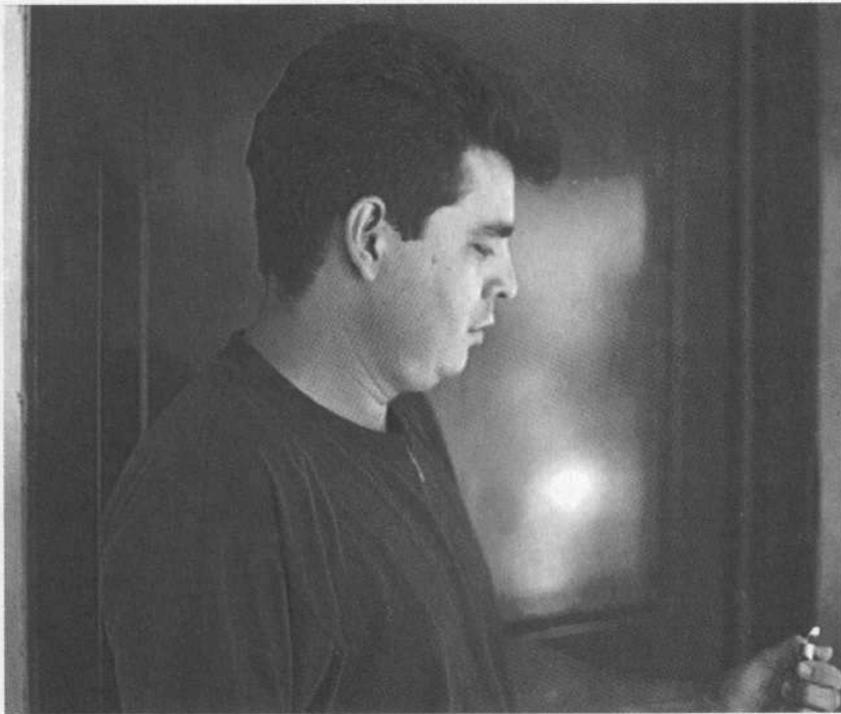
La perspectiva de la «Fundación Circo para Todos», es abrir el movimiento teatral, tanto a los artistas, como a la gente, que es la más grande limitación en este momento. Clave en la historia es el papel que ha jugado «La Máscara», como base para la proyección de todo este trabajo, como Movimiento. Destacando el trabajo de Feliata Simpson, quien ha sido un compañero de andanzas en el mundo y con quien hemos desarrollado toda esto, comenzando en Brasil.

Por ahora se hacen talleres de tres meses, cuyo población fluctúa entre los 46 y los 100 jóvenes. Claro que va decantando.

Se pretenden crear clubes en los sectores, para capacitar a los muchachos y así sirvan de monitores. Al comienzo es una etapa bien técnica y después, poco a poco rescatar en ellos todas sus habilidades; metiéndoles danza por ejemplo.

UNA LUZ EN LA OSCURIDAD

Pablo Emilio Garcés



- ¿Cuál ha sido su experiencia?

-Mi experiencia viene desde 1982; empecé en el TEC, en donde permanezco durante ocho años, entre 1982 y 1990, trabajando con obras exclusivas del TEC, sucediendo a Diego Montoya. Ahí tengo la oportunidad de viajar a Argentina, al Festival de Cádiz (España) y a cinco festivales de Manizales. Se desarrollan trabajos como: «Soldados», «La Orgía», «Opera Bufo», «La Gran Farsa de las Equivocaciones», la quinta versión de «A la Diestra de Dios Padre», «Escuela para Viajeros», «El Encierro», «El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad». Luego, con Diego Montoya, trabajamos «La Estación», que es una versión actualizada y con un tratamiento diferente de «Escuela para Viajeros». Luego me vinculo a Bellas Artes como contratista en el lenguaje lumínico, en ese entonces bajo la dirección de Miriam Cecilia Mora. También iluminé las obras del grupo de títeres de Bellas Artes: «Titirindeba». A la vez, iluminaba espectáculos de las diferentes escuelas del Instituto a nivel de programaciones permanentes: «Domingos Infantiles», «Viernes Artísticos» y otros. Participé como luminotécnico de planta de Bellas Artes, Incolballet y la Compañía de Ballet de Cali. Con esta última, ga-

rantizándole equipos y calidad de alquiler, como también lo hago con otros espectáculos en la ciudad de Cali, en clubes y colegios; también en el Festival de Danza de Guacarí y varios Festivales de Teatro como Manizales, Pasto y en 1995 con la Feria de Cali. Iluminé también las eliminatorias de las muestras de teatro en la parte del suroccidente colombiano, hasta Pasto.

- ¿Cuál ha sido su relación con el teatro?

-Mi relación con el teatro se suscribe al trabajo y manejo de un lenguaje teatral. Mi relación es con el lenguaje de la iluminación en el diseño del código lumínico, logrado a través de un proceso de montaje de diferentes obras, lo que implica hacer la propuesta con base en acuerdos y discusiones de tipo artístico con cada director de obra. Nunca un director de luces toma una decisión arbitraria frente a la visión del director general. La luz no debe ser independiente, sino que debe convertirse dentro del contexto en un aporte específico para la narración, la conducción o el efecto.

EL SOL Y LA LUNA TEATRALES

FRANKLIN CRUZ

- ¿Cuál ha sido su relación con el teatro?

-Me considero un artista por cuanto me gustan las artes plásticas y el diseño, lo cual se mezcla y va a parar al teatro, que compila todas las artes. Me he enfocado hacia las luces; por lo que son éstas, a través de la consola, las acuarelas, mediante las cuales yo pinto. Me considero un artista plástico en busca de experiencia.

- Desde su labor, ¿cómo aprecia el manejo que se le hace en el teatro?

-Me he dado cuenta que hay un poco de inexperiencia. En ocasiones no se toma en cuenta el manejo de la luz. Soy consciente que en nuestro contexto hay dificultades para obtener equipos, más cuando lo que se consigue es costoso e importado. Por eso, debemos buscar alternativas en donde se logren conseguir herramientas hechas aquí. De hecho, se están produciendo elementos de trabajo nacionales, con los cuales es más fácil familiarizarnos.

- ¿A su parecer, qué le hace falta al teatro regional?

-Uno tiene que hablar en términos de calidad total. A nivel general contiene: imagen, escenografía, vestuario y actuación.

Tenemos que cautivar a un público acostumbrado a recibir todo tipo de llamadas mediante los medios masivos, lo cual muchas veces es más llamativo para las personas. Por eso, los espectáculos que incluyen estrellas de televisión son los más acogidos, porque conscientemente los asocian y buscan por costumbre, sirviendo como signo de calidad. Por lo que es importante tomar la herramienta de la publicidad, para no estar en desventaja con los medios masivos.

Las potencias se preocupan mucho por esto de la Calidad Total, incluyendo bailarines, música, luces y demás. Todo esto nos lo envían en videos, lo cual nos fuerza a preocuparnos por mejorar la calidad.

Como fabricante y técnico puedo decir que hay carencia de conocimientos técnicos de luces y de otros recursos que permiten la calidad total del espectáculo.

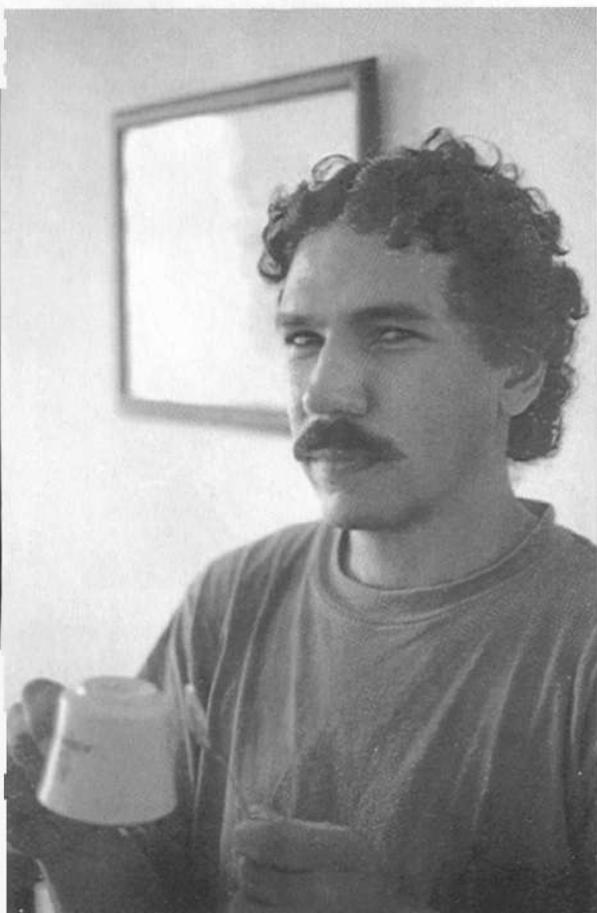
HÉCTOR FABIO ORTEGA

-¿Qué opinión le merece la situación del teatro regional?

-Pienso que hay un resurgimiento de esa parte de la historia que alcancé a vivir cuando Cali era la meca del teatro. Porque Cali generó el nacimiento teatral en Colombia. Aunque hay ayuda para la actividad teatral, hace falta un poco más.

En cuestión artística, ha habido un desarrollo y un interés por mejorar de parte de muchos grupos de teatro. Igualmente las Escuelas de Teatro han mejorado en su orientación. Además el nuevo espacio abierto por el Canal Regional de

Telepacífico en cuestión de dramatizados y programas humorísticos, sin ser los mejores, marcan un desarrollo. Obviamente se puede mejorar.



HAROLD

ORDÓÑEZ

-No creo mucho en eso de la falta de recursos. Creo en la capacidad del ser humano. Hay mucho que se puede hacer. Colombia es un pueblo apasionado y todo arte escénico, bien sea teatro, danza o música obtiene una buena respuesta. El público se comporta como quiere y si se desplaza a ver, es porque hay algo. Si este desplazamiento se reitera, esto permitiría que se establezca una relación de identidad.

Particularmente, me gusta participar en todo el proceso de la obra: sonido y luces son los que siempre están observando y el director o coreógrafo, siempre tienen que aportarle a esas personas que se ocupan de la parte audiovisual. En el transcurso de las obras se tiene tensión por los detalles, los cuales nunca pueden fallar. Cuadrar música, luces y acciones en sus diversas posibilidades.

Hubo una época en que a mi parecer, el teatro era muy importante. Época de actores que trascendieron a los medios nacionales. Muchos de ellos caleños. En Cali hay necesidad de consumir arte, que es necesario para que nos exijan y para aquellos a que nos exigen.

PARA ARCOS...

FALTAN FLECHAS

- Alvaro: ¿Cuál ha sido su trayectoria?

-Soy egresado de la Escuela de Teatro de Bellas Artes, con cursos en el exterior. Profesor durante veinte años en diferentes instituciones del país. Fundador y director de Cali Teatro.

- ¿Cómo fue su vinculación con el teatro?

-Mi vinculación con el teatro comenzó desde 1964, desde cuando era estudiante hasta hoy; siempre he estado vinculado. Lo más significativo para mí no cuenta, sino lo que todavía no he podido realizar; por ejemplo un montaje teatral que profesionalmente supere todos mis trabajos anteriores. Poder terminar la sala in a medio construir... es decir, todavía no me siento satisfecho con los resultados de la planta física, ni con la conformación de un excelente grupo de teatro, sin quitarle mérito a las personas con que trabajo, hablo de lo que es una realidad aquí en Cali.

- ¿Cuál es el balance que hace de la actividad teatral en la región?

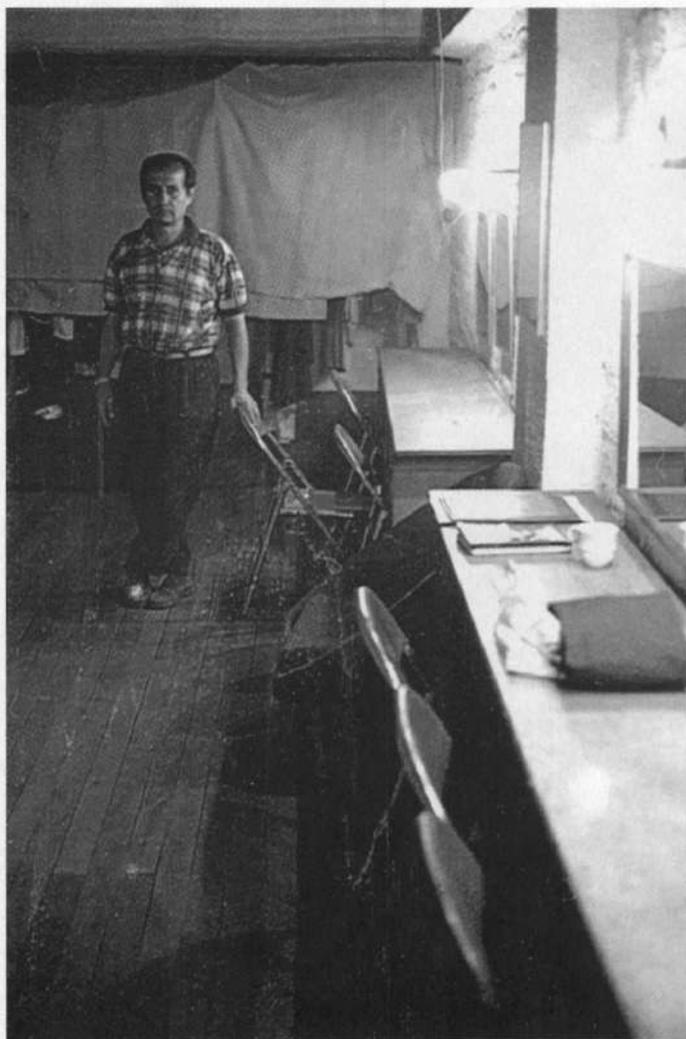
-Mire... La actividad teatral en nuestro medio es muy escasa. Los montajes son muy pocos, hay escasez de actores, de directores, de profesionales en escenografía, de maquillistas y de otras ramas importantes en la escena. El público es bastante apático, no hay una política clara y definida por parte de los estamentos oficiales. La empresa privada fácilmente apoya cualquier bodrio que venga.

Montajes a los que nos tienen o quieren abrir cierto tipo de puertas de Bogotá; cerrando fundamentalmente las posibilidades a los elementos nacionales. Los grupos jóvenes de esta ciudad que con gran disciplina y muy buenos resultados artísticos le damos empuje al teatro en nuestra región. Por eso estamos trabajando y realizando trabajos importantes en salas con vida propia; de no ser así, la

situación en Cali sería mucho más difícil.

Existe en la ciudad mucho provincianismo en la apreciación artística. No hay credibilidad por parte de la empresa oficial y privada. Eso hace difícil el trabajo, no porque haya apatía, incapacidad o pereza, sino que aún no se cree en nuestra potencialidad. Hablo de todos los grupos y de todas las personas que trabajan en el teatro y por el teatro en esta ciudad.

Es escasa la producción de montajes, escaso el gremio de actores y no hay suficientes fuentes de inversión en esta clase de espectáculos. Esto hace además que los grupos de la ciudad desaprovechen



las ventajas y comodidades que puedan ofrecer los Teatros Municipal y Jorge Isaacs.

Hay un público latente en el estudiantado de los colegios de secundaria, existe en ellos un gran entusiasmo por asistir al teatro.

En el caso particular nuestro; por la forma como estamos administrando nuestra actividad y teniendo en cuenta la situación muy particular de Cali, en estos cinco años que llevamos como grupo, nuestros resultados son bastante satisfactorios.

PEDRO SIGO SIENDO EL REY...

Yo no creo en la crisis teatral, creo en la crisis mental del pueblo colombiano, que por los encantos de la sociedad de consumo, como la televisión y otros medios, se ha encargado de causar somnolencia intelectual y no se da cuenta que hay un volcán en su proceso de ebullición, del trabajo que están realizando con muchísimas dificultades, pero con gran entereza, diversos grupos que quieren dar a conocer nuevos valores estéticos.

Viajo a Europa en 1968, por lo que me toca el rompimiento cultural de la posguerra con la modernidad, o sea el movimiento estudiantil de mayo. Llego a París y desarrollo seminarios, cursos y práctica con respecto a teatro, pero me inclino más por el aspecto visual y me enruto por la parte fotográfica. Conozco a Enrique Buenaventura en el Festival de Nancy, dirigido por Jack Lange, ministro de Mitterrand. Al conocer a Enrique, con quien se establecen profundos lazos de amistad, se abre una reafirmación de mi identidad, debido a la claridad ideológica que encuentro en él. Hacía estudios de cine en la Radio Televisión Francesa, cuando quijotesicamente realizamos el primer cortometraje en 16 mm

sobre las obras *Soldados, Fantoche* y *Orgía*. Dicho documental es muy valioso en este momento, porque es el único que hay de esa época, realizado en 1971, el cual sirve y servirá para entender el desarrollo teatral colombiano.

Doy el salto a América Latina, México y después Estados Unidos, realizando con el TEC una gira muy importante, donde el grupo TEC logra un acercamiento al Teatro Campesino en Nueva California, dirigido por Luis Valdez y sus hermanos.

Nuestros pueblos son generadores continuos del desarrollo y la transformación cultural, lo que es indispensable es dar la claridad y tener la oportunidad para que se logren; pero sin un programa político que permita el desarrollo y continuidad no se logrará... sólo serían un contentillo.

Me vinculo al TEC y tengo un gran archivo de sus obras, de las cuales en un futuro se hará un libro, para dejar como testimonio fotográfico la evolución del TEC, como la de algunos otros grupos teatrales. En mi vinculación con la Universidad del Valle he realizado varias exposiciones fotográficas tanto nacionales como internacionales, procurando mantenerme unido a todas las actividades culturales,

con un afecto especial por el teatro colombiano.

Esta actividad vive un momento muy importante en su desarrollo y en la búsqueda temática, producto de la inquietud de nuevas generaciones, que a través de la experiencia de grupos clásicos como el TEC, La Candelaria y Esquina Latina, más otros grupos de Bogotá y Medellín, se está replanteando una nueva estética, producto de la situación política y económica del país y que para bien o para mal, se han encargado de estudiar estos conflictos y llevarlos a la práctica teatral. *Yo no creo en la crisis teatral, creo en la crisis mental del pueblo colombiano, que por los encantos de la sociedad de consumo, como la televisión y otros medios, se ha encargado de causar somnolencia intelectual y no se da cuenta que hay un volcán en su proceso de ebullición, del trabajo que están realizando con muchísimas dificultades, pero con gran entereza, diversos grupos que quieren dar a conocer nuevos valores estéticos.*

Aquí hay una cultura y hay con quién realizar proyectos culturales que reflejan que no hemos muerto culturalmente. Lo que no hay es apoyo ni políticas claras del gobierno para canalizar estas fuerzas creativas.



EL FANTASMA DE LA ÓPERA

Juan Agudelo

No podría circunscribir lo que he hecho en una sola actividad, pero traduciéndolo a una hoja de vida, a nivel empleado... no sé. La fotografía es algo que ha estado ahí siempre. Es una actividad que puede partir de las primeras imágenes que uno hace. Se convierte en una actividad que tiene que ver con un poco de cosas, con lágrimas, con...

Pasa lo siguiente, estudié en la Universidad Santiago hace muchos años, fue una época muy especial, porque se daban muchas cosas. Era una casa vieja ahí, cerca al Municipal. Por la situación de la época había mucha actividad política y cultural. Muchos de los que había, eran lo más representativo de una generación de intelectuales. Viene desde la *Ciudad Solar*. Andrés Caicedo tuvo CineClub, Fernell Franco expuso ahí, en fin, era un centro en donde fácilmente se veía a quienes posteriormente ejercieron una influencia política.

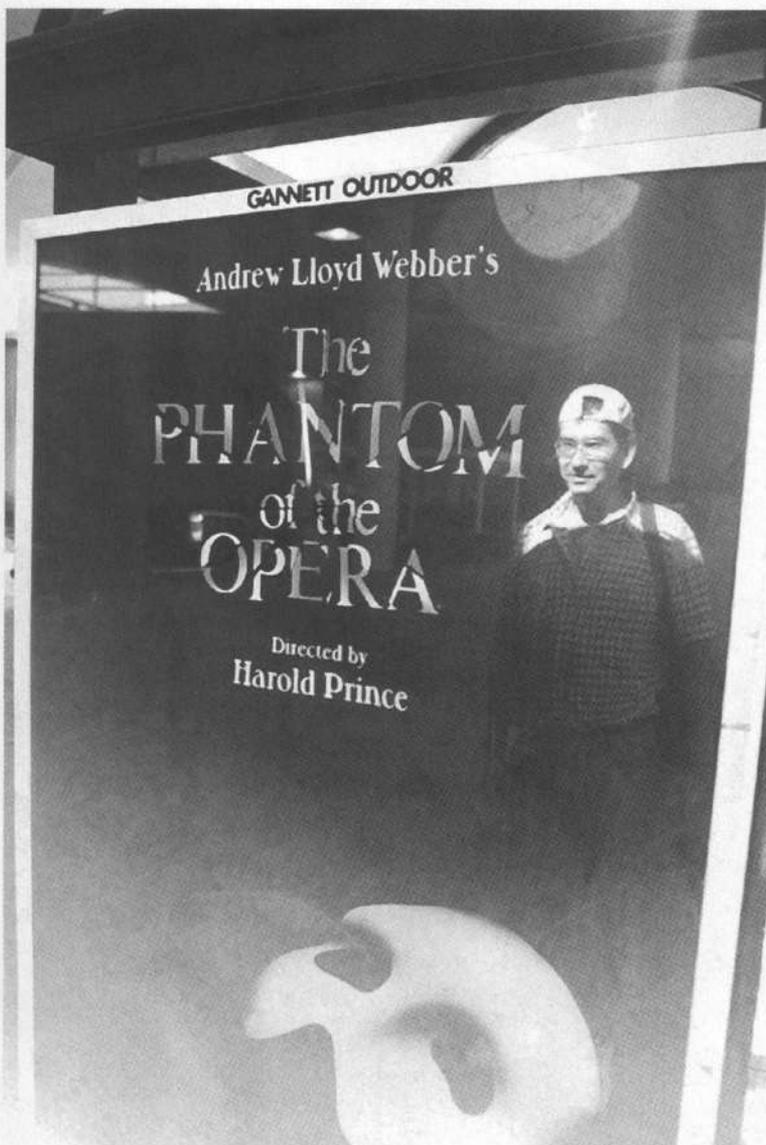
El director del teatro de la Santiago era Elios Fernández. Conmigo comenzó también Fernando Vidal. En fin, la actividad de nosotros empezó siendo el teatro y este trabajo, junto con la afición por el cine y la fotografía, fueron desarrollándose juntos y se interrelacionaron.

El hecho mismo de involucrarse en el teatro y en las artes, lo va llevando a uno a tener como objeto más cercano de fascinación a la imagen teatral. En ese sentido puedo decir que toda la vida he sido un aficionado a la fotografía. Hay cierto tipo de obras artísticas que la gente puede apreciar y se convierte en un material real. En cambio, el arte de la representación es algo fugaz. De todas maneras, esas imágenes tienen una serie de valores que traducidos al lenguaje de la fotografía, adquieren otra dimensión. El campo de la fotografía, es donde se conjugan todos los elementos de un arte, traducido a otro lenguaje, el lenguaje fotográfico.

Siempre se trata de hacer las cosas hacia afuera, pero se debería ir hacia adentro. Hacia las motivaciones propias y así hallar mecanismos para que la gente se mueva. La actividad que realizo es muy individual. La fotografía la practica mucha gente y hay muchas personas valiosas. Desde lo comercial hasta otro tipo de cosas, pero eso está en cada cual.

Ante todo es un problema de gusto. De si lo toma como un oficio o como un gusto. En fin, es un campo dentro de las artes.

Me considero un aficionado a la fotografía. Su atractivo la convierte en un placer solitario.



JULIÁN RODRÍGUEZ

Soy sevillano, estudié música y teatro en la Universidad del Valle.

Desde siempre he trabajado en composición, actuación y dirección. Estuve cinco años en España, haciendo esas mismas cosas.

Hace cinco años volví a Cali y realmente he podido estrenar tres cosas, aunque he trabajado en más que esto. Ha sido un trabajo intenso, pero la parte creativa en cuestión de estrenar cosas ha sido difícil, desde la perspectiva económica por un lado y artística en el sentido de que hay mucha falta de ganas de arriesgar para que el proceso de producción, sea mucho más libre de conceptos. Hay mucha «carreta» y poca acción. Una creación artística no se puede tapar con un concepto y la falta de juego en el proceso creativo no se puede reemplazar con conceptos teóricos.

Cali es un cementerio de proyectos culturales. Muchos se mueren antes de empezar y otros que se terminan, a veces tienen escasas cinco funciones al año... exagerando.

Siento que hace falta mucho universo, tomando que la referencia para muchos es lo que hace el vecino y no lo que pasa en el mundo, eso lleva a



que el medio se vuelva cerrado en la producción. Cuando la participación de quienes construyan un proceso creativo, no es definida y libre, esto va a reflejarse en el montaje, porque casi todo es prestado, los conceptos, la gestualidad, en fin no hay una identificación.

En muchos trabajos que he visto, pienso que la gente puede hacer mucho más que eso. Pasa que es un ejercicio de despojarse de demasiadas cosas a la hora de jugar en el escenario y la preocupación primordial que uno debe tener es la lúdica para transmitirla al público. No hemos aprendido a analizar con todo el rigor después de ver las escenas. Hay demasiado análisis, previo a la actuación cuando lo más favorable es que sea después.

A mí siempre me angustia eso, porque veo improvisaciones maravillosas, que a la hora de los montajes no se incluyen. No entiendo porqué.

El contexto nuestro es atroz y nosotros debemos desempeñar un papel importante en el desarrollo del juego. La única forma de pelear contra este contexto atroz es hacer que nuestra disciplina sea un juego supremamente serio, con muchas reglas, sin que se le pegue del medio la impunidad. Porque aquí pasa cualquier cosa, todo amparado en la impunidad. Si la posibilidad de ser libre a la hora de jugar en los procesos de creación, hay que basarla en la impunidad, bienvenida sea. La idea podría ser: «Sea libre, haga lo que le dé la gana, no piense en nada».

GUSTAVO VIVAS

En cada grupo teatral a donde he llegado, he tenido que capacitar a los actores en el área musical, tanto a nivel teórico como práctico, por lo que he tenido que asumir un trabajo formativo, capacitando personas para un trabajo específico. En la parte técnica he indagado en cuestión de maquetas como también inventando efectos.

Pienso que con la realización de este Festival Nacional, hemos podido tener contacto y una relación mucho más directa del avance del teatro nacional.

El problema no es cualitativo, porque los grupos que están a la vanguardia son aquellos que arriesgan. El hecho de que Colcultura haya prestado un respaldo, ha permitido la creación de un teatro más abierto... que hable de cualquier cosa, más lúdico, más soñador, más preocupado por embarrarla, más en la búsqueda de nuevas posturas escénicas, de nuevas formas de desarrollar la actividad teatral.

Ya los grupos no tardan demasiado en el montaje de una obra. Los grupos seleccionados para este Festival son de vanguardia teatral, así no sean entidades en este momento.

EL CUENTO DEL CUENTACUENTOS

Alfredo Valderrama

El ejemplo más cercano que tengo de lo que estamos haciendo se llama Collage de Amor, en el que se incluyen teatro, pantomima, cuentería, títeres y máscara, basándose en los Cuentos Precolombinos y Populares de América.

Realicé la sinfonía inconclusa de mis estudios en Bellas Artes, en el IPC, en la Universidad del Valle, el Sena y Valdiri. Siempre hubo una disculpa, no sé por que, para abandonar la Academia.

Me vinculé al Teatro Foro de Cali, que tuvo su inicio en 1973 y comenzó a desfallecer en 1985, pero del cual me desvinculé en 1983, año en que fui al Brasil, trabajando en un teatro que fue panfleto. Fueron diez años de teatro. Aquí aprendí las bases de la pantomima con Miguel Mondragón, que venía de la escuela de Marcel Marceau.

En 1982 vi un grupo francés llamado *Caballo de fuego*, que venía con una serie de cuentos teatrales y eso estimuló en mí el deseo de hacer cuentería teatral. Entonces, con la pantomima y el ejemplo francés, organicé mi propio espectáculo y fui a Brasil.

Luego regresé a Cali y colaboré con los grupos de trabajo infantil en 1990. Colaboré en el IPC, grupo de títeres *Los Mostachos*, *Grillotes*, *Tutruicas*, *FAI*, *Pintasueños*, *El Globo* y otros.

Finalmente llegué a *Esquina Latina* a principios de 1995 y me quedé dirigiendo el programa infantil, consolidando mi propio grupo *Cali Cuento*, con la colaboración de Norma Valderrama (Arcalia). Se probó la cuentería teatral con niños, comenzando con los cuentos pintados de Rafael Pombo, Cenicienta, Las mil y una noches y otros cuentos clásicos. Aquí en *Esquina Latina* estoy escribiendo textos para títeres y dirigiéndolos.

El público está volviendo a las salas, pero toca abonarles el trabajo realizado por grupos de Bogotá y Medellín.



AUGUSTO AVENDAÑO

Jefe Técnico Teatro Municipal

Hay que fomentar la creación de una escuela técnica. Aquí en el Municipal hemos logrado recoger una pequeña cantidad de jóvenes interesados, que aman al teatro y han querido trabajar la parte técnica tanto en el Municipal, como en el Jorge Isaacs. Los muchachos partieron de no conocer una puntilla, ni un reflector y con base en las enseñanzas de los que llevamos más años vinculados a este trabajo, se han ido perfeccionando, adquiriendo un amplio bagaje que los ubica dentro de un pequeño grupo conocedor de las labores técnicas en Colombia.

CARLOS FERNANDO TRUJILLO

Jefe Técnico y de luces del Teatro
Jorge Isaacs

Considero que en esta etapa del proceso teatral, se están obteniendo buenos resultados. El Teatro Jorge Isaacs se une a este proceso con la capacitación en la parte técnica, puesto que ya no se requiere de la participación de personas de otras ciudades como Medellín y Bogotá.

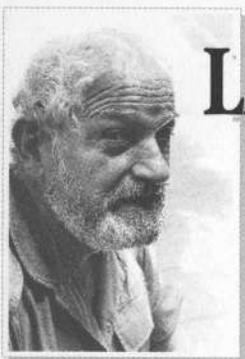
No es que sea malo, sino que aquí se tiene mucho potencial de trabajo; por eso intentamos fomentar esta participación. De hecho lo logramos.

Siento que definitivamente ha habido un cambio; antiguamente todo era hecho por foráneos, incluso ecuatorianos. Ahora la mayoría somos de aquí. Es importante emplear personas de la región, porque se necesita personal técnico en mucha cantidad y no se puede, a veces, incluso por costos, estar trayendo personal.

FRANCISCO ZABALA

Jefe Técnico de Bellas Artes:

Me gustaría hacer un aporte crítico, pero desde mi labor es difícil, porque en ella ocupo todo el tiempo, antes, durante y después de la obra. Tiempo en el que estoy tras el telón cuidando los detalles. Siempre tenemos que estar pendientes de que todo funcione.



LA VIDA DEL HOMBRE

Enrique Buenaventura

Una flor llamada la vida del hombre, casualmente floreció el día en que hablé con el maestro Buenaventura. Los actores, entusiasmados con el hecho, comentaban que la vida de la hermosa flor, duraba solamente un día.

Envuelto en esta mágica alegoría de la vida y «el olor a café» y tostadas de desayuno, vi venir a Enrique Buenaventura dispuesto al alimento matutino. Con su experimental figura, tomó asiento a la mesa servida, abriendo charla como para un amigo de entera confianza.

- Maestro, el TEC como entidad de tradición y vanguardia, ¿qué propone para esta etapa de reestructuración cultural?

-Yo he planteado muchísimas veces la creación de un ministerio de cultura. Un instituto como Colcultura no tiene un presupuesto propio, depende del ministerio de Educación y todos sabemos que éste tiene una

cantidad de compromisos. Con el solo problema de la educación es más que suficiente para un ministerio. Los problemas de la cultura necesitan un ministerio propio. Esta entidad sería quien tendría que replantear la definición académica de cultura dentro de su contexto y a partir de sus necesidades. Un ejemplo de cultura está en la comida, pero en un contexto como el nuestro se iría todo en comida, lo cual es un adeheso cultural.

- ¿Cuál es la relación entre Enrique Buenaventura dramaturgo y el TEC?

-En este momento el TEC monta exclusivamente las obras mías, esto no es por supuesto ninguna imposición, se podría definir como una relación profunda entre el drama-

turgo y el mundo, dado que se están montando en el mundo entero, no sólo porque sean mías. Además, hoy en día no es común que haya un dramaturgo ligado a un grupo.

- ¿Cuál es el aporte que ha hecho el TEC?

-Existe un método de trabajo en el TEC, aplicado no sólo en América Latina, sino incluso, en teatros de Europa y Estados Unidos. Se llama «método de creación colectivo». Como todo trabajo teórico, a menudo ha sido mal interpretado, ingenua o intencionalmente, para lo que es preciso aclarar que el método no elimina las especificaciones: Dramaturgo actor, escenógrafo, utilero, etc. El método lo que plantea es desarrollar la improvisación, a fin de que los actores tengan una participación creadora en la elaboración del espectáculo teatral.

El último sorbo de café, un apretón de mano, palabras de despedida, la vida del hombre florecida, la hora de la partida.

Al dirigirme a la puerta, casi sin querer salir, vi un collage en la pared en cuyo centro decía: ¿pa'que TEC?



TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI

Reseña histórica del TEC

1959

«**Edipo Rey**», se presenta en las gradas del Capitolio Nacional, Temporadas en Cali, Manizales, Medellín, Cartagena y Bogotá. En la Escuela participan nuevos alumnos-profesores: H. Fernández A. González; Ana Ruth Velasco; C. Castrillón y L. Pérez.

1960

«**A la diestra de Dios Padre**», segunda versión, con escenografía de Hernando Tejada; diseños de Lucy Tejada; máscara de H. Pontón; música de Luis Carlos Espinoza.

1967

«**La trampa**», de Enrique Buenaventura, dirigida por Santiago García.

1968

«**Los papeles del infierno**», de Enrique Buenaventura.

1970

«**El convertible rojo**» de Enrique Buenaventura, Dirección de Jacqueline Vidal

1977

La Orgía, que anteriormente hacía parte de **Los papeles del infierno**, y que ahora se estructura como una sola pieza.

1983

Gira con la «**Opera bufa**», en Sevilla, Pereira, Manizales, Bucaramanga y Buenaventura.

1989

Montaje de la obra «**La estación**», y estreno en junio 22 de 1989, en el Teatro Municipal, donde se realiza una temporada con todo el repertorio.

1995

Logrando cada vez más su propósito de construir un nuevo repertorio con la gente que valora la obra de Enrique Buenaventura y la forma teatral engendrada en su interior, el TEC, termina el montaje de «**El Nudo Corredizo**», con estreno en Abril de «**El dragón de los mares**», segundo tímpano de esta pieza que cuenta las hazañas y desgracias de los «**Piratas filósofos**». El repertorio completo «**Crónica**», «**El lunar en la frente**», y «**El dragón de los mares**», se sigue presentando para el público en la sala del T.E.C., su sede desde 1969-

En junio la obra «**Crónica**», se presenta en Maracaibo (Venezuela) durante el Primer Congreso de Cultura del Caribe.

El Teatro Experimental de Cali está celebrando 40 años de existencia dramática.

Con estas tres obras de navegantes del Caribe el TEC realiza una temporada en Bogotá, en la Casa del Teatro, del 5 al 17 de septiembre.

En la sala del TEC se viene realizando una permanente relación con los



EL NUEVO TEATRO DEL VIEJO TEC.

estudiantes de la ciudad prestando su repertorio hasta los colegios más alejados gracias a la colaboración de la Alcaldía de Cali.

DE LA GUADUA AL METAL

Diego Montoya

No he trabajado siempre en Cali. Mi trabajo se divide en dos épocas, antes y después de mi especialización en Francia. Primero trabajando con el TEC, La Máscara y los grupos de la época (1983).

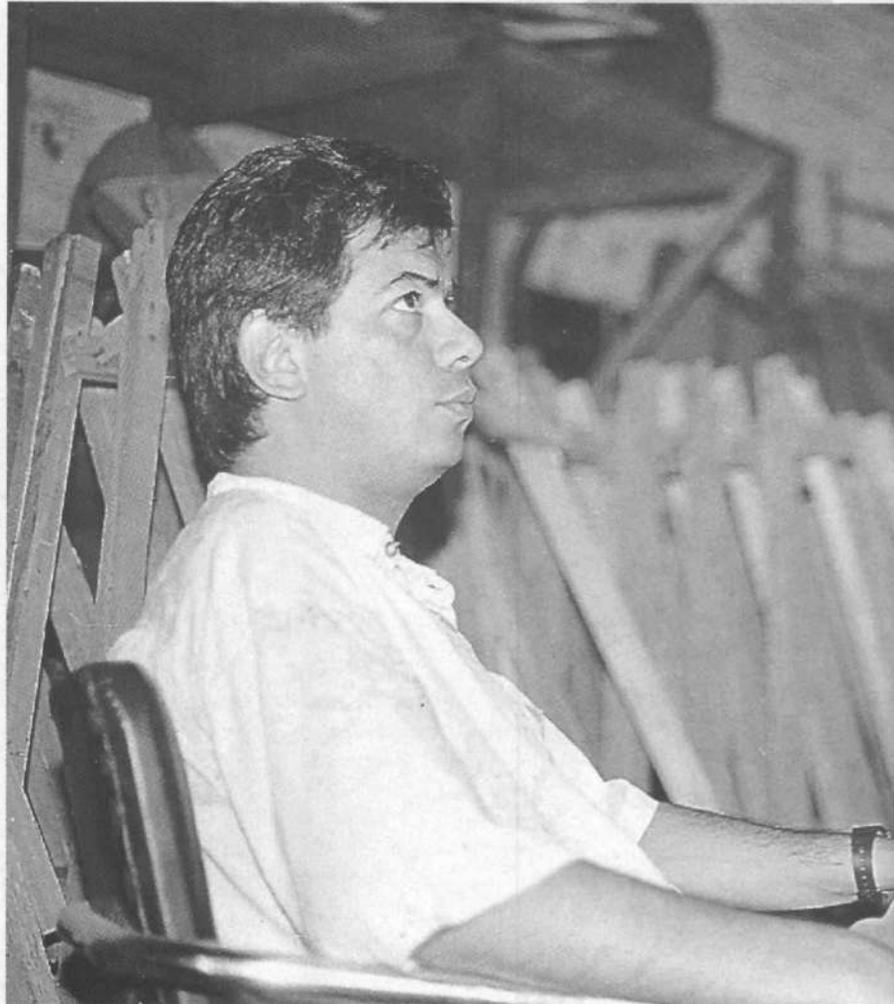
Pero el teatro no podía desarrollarse con cuatro guaduas y una tela negra, cosa que años atrás tenía una gran significación. La ópera Bufo fue uno de mis trabajos de mecanismo a nivel escenográfico, terminó sintetizando en una silla de ruedas todo el andamiaje, dentro de una obra que hablaba de las dictaduras americanas, de allí surge la idea de aumentar la relación con el metal, como también la de diseñar aparatos para la luminotecnia.

En este momento no hay credibilidad del público hacia el teatro. Primero, tal vez, por la estela política dejada por una época activista de izquierda, a lo que se le suma el cambio político actual; y segundo, que el teatro se sigue alimentando de una onda marginalista, en cuanto no fue capaz de asumir nuevas estrategias para un mundo cambiante. Hablo de nuestro contexto, claro.

Si nos ponemos a ver, el arte teatral es el más caro, se necesita pintura, escultura y otras artes.

No he vuelto a hacer cosas, porque no quieren invertir plata. Hay una mala costumbre de hacer todo con cuatro pesos, siempre en espera de un auxilio del Estado. Esto hace pensar que no hemos sido independientes para desarrollar grandes proyectos; exceptuando *Esquina Latina*.

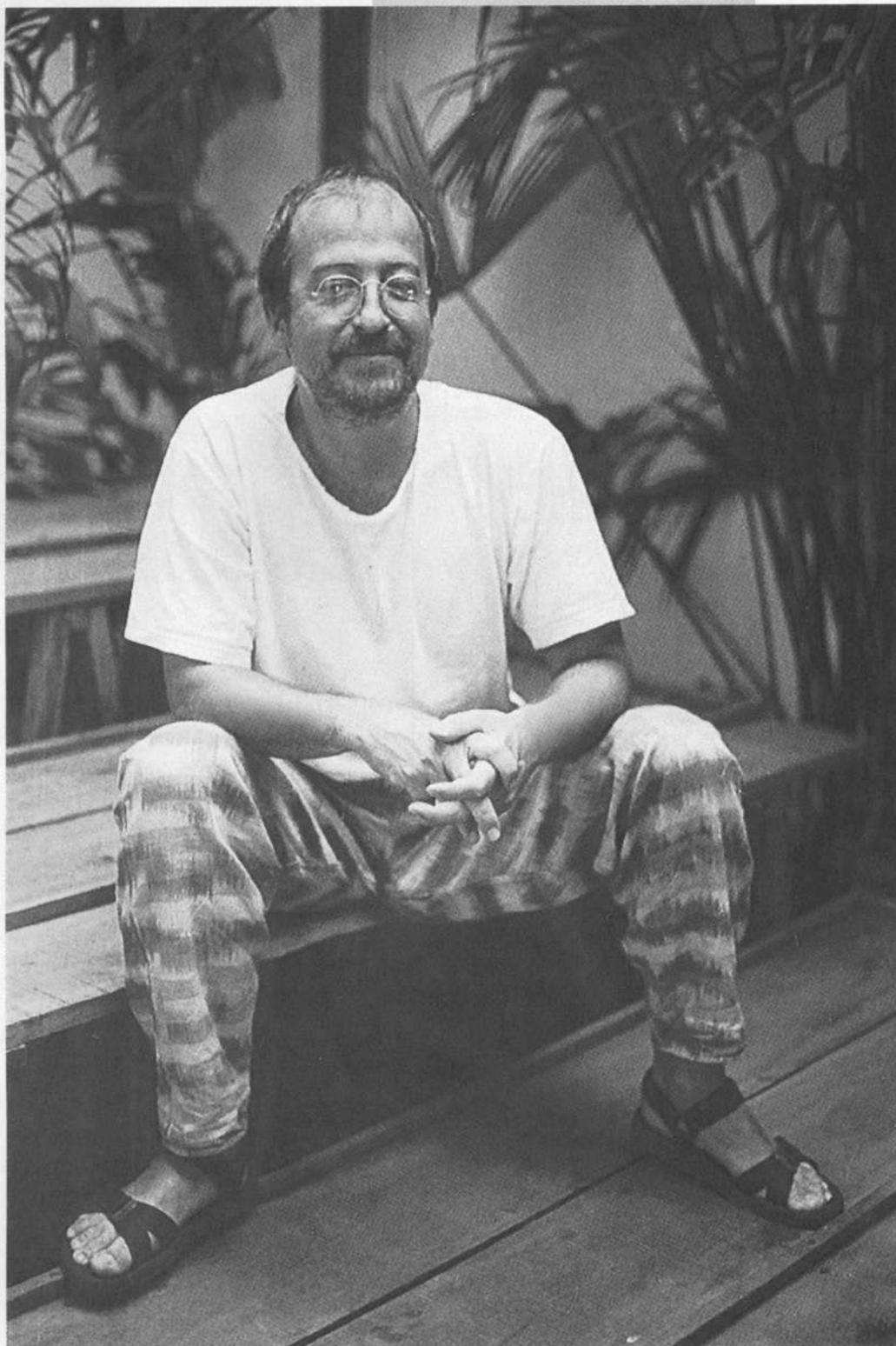
Pienso que hasta de un basurero se puede hacer una hermosa escenografía.



El medio teatral tiene que conquistar al público y en esa medida aparece la plata.

Además, podemos o tenemos la oportunidad de nutrirnos con todos los artistas internacionales, vienen tortugas, picapiedras, power rangers y toda la corte de Walt Disney, con su tecnología que absorbe.

POMBO POR POMBO



Comencé en teatro por la pintura. Lo primero importante fue en el Festival de Cádiz (España), en una exposición de pintura. Eran cuadros de puestas en escena. Luego ya se dio mi matrimonio con el teatro a raíz de la exposición y el diseño de carteles para el festival, al cual fuimos invitados durante cuatro años hasta 1993. Luego, en 1994, Beatriz comenzó a trabajar en el TEC. Empecé a hacer escenografía en Bogotá, para La Candelaria; fue un trabajo grande que rodó por todo el mundo. Después, tras haber hecho trabajos para varios grupos, hago *Crápula Mácula* en marzo de 1995, y en diciembre, *Santo Oficio*. Ahora estoy en el proceso de *Pombo por Pombo*, que es basado en la fábula de Rafael Pombo.

He tenido una relación íntima con el teatro; vivo con una actriz, mi hijo es actor y vivo en un teatro. Esto ha sido clave; además, porque antes de pintar era músico, arte que he recuperado, al igual que la pintura; todo esto rescatado para hacerlo parte del mundo del teatro. Arte que en este momento está más activo que nunca, con una fuerza increíble a nivel regional. Por lo menos nosotros nos hemos desarrollado en menos de dos años y ya tenemos participación en dos festivales, con tres montajes y vivimos de lo que hacemos, por tanto no comparto ninguna visión pesimista.

Veo cantidad de efervescencia, muchos grupos haciendo cosas nuevas, mucho ánimo en el trabajo teatral aquí en Cali.

FESTIVAL DE TITERES



IV Festival Vallecaucano de Títeres

Los niños de los distintos municipios del Valle del Cauca tuvieron la oportunidad de divertirse con el IV Festival Vallecaucano de Títeres.

Eventos de esta naturaleza aseguran la proyección de obras dedicadas a la población infantil.

TEATRO COMUNIDAD



Los protagonistas de **«Teatro Comunidad»** son Javier Montoya y Esmeralda Quintana. Del primero podemos decir que se trata de un actor, profesor de teatro y especialista en teatro con muñecos. Investigador con trayectoria en la creación de grupos de teatro y títeres. Además ha forjado una interesante experiencia pedagógica en la Escuela de Teatro de Bogotá y en el Centro Piloto de Educación Artística Infantil de COLCULTURA.

Por su lado, Esmeralda Quintana es una actriz, titiritera, cantora y profesora de expresión artística. Posee una amplia trayectoria en la labor teatral, tanto en la escena como en el trabajo comunitario con grupos culturales, organizaciones de mujeres, escuelas y jardines infantiles. Fue integrante fundadora de «Gotas Mágicas», grupo teatral con el que le dio la vuelta a Suramérica durante dos años. Esmeralda y Javier trabajaron como actores en el colectivo «Cien Años de Soledad», en la obra «Memoria y olvido de Ursula Iguarán», y en el colectivo «Ensamblaje», en la obra «Las tres preguntas del diablo enamorado».

Ahora «Teatro Comunidad» está dedicado a la presentación de sus obras para niñas y niños, a la realización de talleres y a la preparación de su nuevo montaje para público adulto.

... NO ME ÁGREDO SI TENGO QUE USAR CORBATA

Luis Alberto Agredo



Soy alumno egresado de la Escuela de Teatro del IPC en 1976. Antes de graduarme hacía parte del Teatro Foro de Cali, con el cual hicimos un trabajo grupal interesante. A nivel grupal, realizamos algunas giras, pero por una división interna fundamos el teatro «El Globo». Antes de culminar la escuela era monitor y ese mismo año nos graduamos con una obra que dirigí con mis compañeros.

Con el teatro «El Globo» arrancamos una experimentación sobre el rescate de la comedia musical con el director Jorge Vanegas. Simultáneamente hago estudios de música con el profesor Valdiri, lo que nos permite hacer unos montajes representativos. Dado el interés de proyectar el trabajo hacia fuera de la ciudad, el grupo realizó una serie de giras nacionales e internacionales.

Simultáneamente con la docencia y el teatro, me dedico a ser profesor de música, comenzando como monitor del profesor Valdiri. Después me vinculo a Incolballet. Personalmente hago un estudio de la rítmica corporal en relación con la formación de autores. De ahí, voy incursionando en el asunto de hacer música para teatro, sin tener una formación musical total, sólo como inquietud artística.

En el fondo, todo el trabajo ha sido un resolver los problemas a nuestra manera. Hemos visto la necesidad de apoyarnos, hemos visto que no podemos seguir haciendo obras a nuestro gusto, sino más orientadas al gusto del espectador. Lo que se pretende en este momento, es hallar el punto para poder hacer un teatro experimental, pero sabiendo a quién nos estamos dirigiendo.

Si tengo que asumir una imagen que rompa barreras con las personas que nos respaldan, usar corbata y zapatos... si con esto se abren puertas, toca asumirlo.

Estudié por mi cuenta técnicas de mercadeo para

saber cómo recuperar la inversión hecha en la programación, buscando cómo resolver los problemas de transporte y alimentación. Siempre hacíamos la obra por la cheveridad, pero nunca hacíamos un balance serio de la inversión.

Si tengo que asumir una imagen que rompa barreras con las personas que nos respaldan, usar corbata y zapatos... si con esto se abren puertas, toca asumirlo.

Con «Pareja Abierta», que es una obra de pocos actores, enmarcada en el género comedia descubrí una posibilidad artístico-pedagógica, comenzando

así la búsqueda de una institución que me respaldara. Conforme un espacio teatral a partir de mi propuesta de estudio, el cual es bautizado con mi apellido, para poder abrir espacios. Allí hemos venido trabajando, cómo poner a circular los montajes o espectáculos en relación con el público. De allí ha surgido el ánimo de establecer una dinámica de integración del teatro, asumiéndolo no sólo con la hora y media que demora el espectáculo.

Los artistas debemos quitarnos ese carácter de imprescindibles. El arte está allí, por eso no se nota, pero si falta, sería algo muy notorio. En la medida en que nos vayamos cualificando en el trabajo artístico, trascendiendo más allá de lo aficionado, para profesionalizar el trabajo teatral, así mismo se establecerán los mecanismos y estrategias para lograr una efectiva relación con el público.

TEATRO ACTIVO DEL VALLE DEL CAUCA

Director (a)	Nombre del Grupo	Dirección	Teléfonos
Aida Fernández	Colectivo de Teatro de Cali	Calle 57 No. 8-32 (La Base)	441 1281
Alfredo Valderrama	Cali Cuento	Calle 47C No. 3N-118	664 8601
Alvaro Arcos	Cali Teatro	Cra. 12 No. 4-51	889 5911 - 889 7894
Alvaro Ernesto Benítez	Teatro Taller Unilibre	Diag. 37A No. 3-38	558 1970-558 7272-64
Alvaro Triana Rojas	Colectivo Teatral Facetas (Cartago)		621123
Ana Ruth Velasco	Titirindeba	Av. 2N No. 7-38	667 3365 - 67 - 69
Ancízar Velásquez	Danza Experimental de Cali	Calle 5ª No. 39-48	553 4410 - 553 4727
Angela Herazo	Aventura Infantil	Cra. 10 No. 2-38	880 7879
Angela María Castillo	Fund. Huella Contemporánea	Cra. 67 No. 2C-37	339 0675
Blanca Marina Escobar	Abre teatro	Calle 13 No. 5-67	883 5033 (am) 883 1765 (pm) 888 2281
Carlos Vásquez	Decanatura Univalle	Calle 13 No. 100-00 (Meléndez)	331 5278
Clahiber Rincón	El Falso Laurel	Univalle-Meléndez	332 7813
Daniel Roncancio	Teatro de la Plaza	Cra. 44 No. 9A-24	552 0422
Danilo Tenorio	Teatro Imaginario	Cra. 10 No. 2-86	889 8197
Darío Palacio	Teatro Juvenil IPC	Calle 28 No. 5-74	441 0715 - 448 7616
Darío Palacio	Teatro y Titeres Imaginar	Calle 4ª No. 38E-80	557 7469 - 557 7608
Darío Riascos	Perlas Palmas	Casa Cultura B/ventura	Fax: 242 4407
Diego Fernando Montoya	Opus Teatro Alternativo		442 6200
Edgar Builes	Os Meninos (Cartago)		
Edilberto Zapata	Teatro Taller La Imagen (Cartago)		629407
Eduardo Isaza	Juglares Siglo XX	Cra. 48 No. 12-84	335 9286
Elba Mercedes Palacios	La Buhardilla	A.A. 10990	889 4844 - 928250320
Enrique Buenaventura	Teatro Experimental de Cali	Calle 7ª No. 8-63	884 3820
Fabián Ramírez	Barquito de Papel	Cra. 17C No. 26-22. A.A. 7346	880 7355
Fernando Vidal	Escuela de Teatro Inst. Dptal. Bellas Artes	Av. 2N No. 7N-28	667 5649
Fernando Vidal	Viento Raspao	Cra. 12 No. 1-31 Oeste	883 0870 - 885 3802
Francisco Henao	Grutela	Cra. 41H No. 42-69	338 4376 - 327 2188 441 5075 - 327 1235
Francisco Lorza	Casa de la Danza	A.A. 8500 Cali	442 1924
Gabriel Cataño	Fantomas	Cra. 8BN No. 71J-47	440 1077
Gabriel Uribe	La Tarumba	Cra. 9ª No. 13A-24 Local 118	446 9393 - 881 9283 334 5440
Gerardo Potes López	Pequeño Teatro de Muñecos	Calle 4ª No. 85-45	332 5891
Gersaín Leal Escobar	Teatro Experimental Andalucía	Calle 12 Cra. 4ª Esquina	223 5723
Giovanni Vargas	Abraxas	Calle 5ª No. 6-30	888 0684 - 557 1005
Guillermo Piedrahíta	El Taller	Calle 16N No. 9N-57	333 4909
Halaix Barbosa	Teatro Estudio de Cali	Univalle Meléndez Fac. Comun. Social	330 9695-553 5384 339 3259
Harold Zapata	Teatro Universal de Cali	Cra. 3C No. 9-03. Of. 401	880 1689
Harold Molina	Teatro Luna	Calle 55 No. 12A-50	448 6930
Héctor Fabio Salomón	Plan de Arte Dramático Univalle	Calle 13 No. 100-00 (Meléndez)	331 5236 - 339 2461
Hoover Delgado	Barco Ebrio	Cra. 36 No. 4A-31	554 2411
Jairo Andrade	Esfenoides	Calle 20 No. 4-65	882 5279

TEATRO ACTIVO DEL VALLE DEL CAUCA

Director (a)	Nombre del Grupo	Dirección	Teléfonos
Javier Montoya	Teatro Comunidad	Diag. 19 No. 17G-64	444 4731 - 443 7001
Jenny Ceballos	Francisco Lorza	A.A. 8500 Cali	442 1924
John Jairo Alvarez	Teatro Diez	Calle 3A No. 19-45	557 2524
Johans Paredes	El Bloque	Cra. 26 No. 2-08	554 1285 - 664 6509 Leandro
Jorge Arturo Angulo	Afrointegración Cultural del Pacífico	Casa Cultural B/ventura	Fax: 242 4407
Jorge Vanegas	Escuela de Artes Escénicas IPC	Calle 28 No. 5-74	557 0593 - 556 7175
Jorge Vanegas	Teatro El Globo	Calle 28 No. 5-74	557 1165 - 557 0593
Jorge Zúñiga	Niche Casting	Calle 5ª No. 39-48	553 4410 - 553 4727
José Fener Castaño	Prometeatro	Cra. 8ª No. 56-77	441 5374
José Fernando Sarria	Grupo Estímulo	Calle 26 No. 4-24	556 3368
Lucelly Ospina	Escuela de Artes Escénicas IPC	Cra. 43A No. 48A-16	554 1564 - 74
Luciano Wallis	Juglares Latinos	Calle 10 No. 22A-67 (Bretaña)	882 1128
Lucy Bolaños	La Máscara	Cra. 10 No. 3-40	889 1737
Luis Alberto Agredo	Producciones Agredo	Calle 3ª No. 6-37 Of. 102	883 0870 - 885 3802
Luis Fernando Sánchez	Ancori	Cra. 14 Calle 74	662 6158 -59
Luis Fernando Zafra	Merth Licht Teatro	Av. 2GN No. 40-192	664 9871
Manuel Sierra	Domus Teatro	Cra. 25 No. 2-72	554 1782 - 334 5178
María de Los Angeles Popov	América Negra (Zarzal)	Calle 8ª No. 8-53 (Roldanillo)	298623. Fax: 297290
María Eugenia Hernández	Sol de 3 Comunicaciones	Calle 5ª No. 43-70 Apto. 29	552 2437
María Fernanda Velosa		Calle 47AN No. 3G-47	664 9294 - 330 6419
María Teresa Villa	Teatro Azul		557 5107
Mario Salazar Arias	Teatro Estudio Libertad (Buga)	Calle 6ª No. 10-07	76473
Mauricio Castañeda	Tutruica	Cra. 12 No. 1-40	881 7125
Miryam Osorio	Mtnstachos	Cra. 4B No. 2-02 Oeste	880 5550 Biper 666 1626 Cód: 12841
Ofir León	Signos Teatro	Calle 19 No. 29-26	335 1162
Omar Granado	Sesambú		
Orlando Cajamarca	Esquina Latina	Calle 4ª Oeste No. 35-30	556 3783
Pablo Angarita	Asociación Teatro La Escalinata	Cra. 64 No. 13D-45	331 2474
Pablo Emilio Garcés	Lumen Espectáculos (Iluminación de eventos)	Cra. 7F Bis No. 73-44	623577 Bip. 602020 Cód. 7883
Pedro Escobar	Lenguas Largas (Buga)	Cra. 15B No. 30-36	
Phanor Terán	La Cuchilla	Cra. 35 No. 4D-23	
Silvia Mena	Azabache	Cra. 32A No. 32-67	336 6484
Walker Yuri Tamayo O.	Grupo Experimental de Cartago	Calle 10 No. 3-60	621123 - 624782
Wilmarck Arango	Teatro El Sol	Diag. 26G9 No. 77-34 A.A. 7781	661 7179 - 884 4100 661 7179
Wilson Idrobo	Gesto Latino	A.A. 3890	
William Dandelo	Grupo Escénico del Pacífico		
William Ruano	El Grillote	Calle 37 No. 11C-38	441 0171 - 442 2426
Yohanna López	George Dunning	Calle 2ª Oeste No. 4-19	880 9852
Zoraida Valencia	Icoterpo Sol Naciente - B/Ventura		244 0714

JULIAN ARBELÁEZ

Por: María Eugenia Hernández M.

En 1984, cuando Octavio Arbeláez decide revivir el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, Julián Arbeláez se aproxima al evento para participar exclusivamente como espectador desprevenido pero las circunstancias lo introdujeron en el trabajo, ganándose la confianza de la gente.

Con su iniciativa y capacidad organizativa y con el influjo del acierto y el error sumado a la clara visión que ya tenía sobre el papel que juega el productor en cualquier hecho artístico y cultural, y la nada despreciable experiencia de organizar eventos y actividades culturales con la Universidad de Caldas, la Corporación Colombiana de Teatro y claro, de haber recorrido varias veces Latinoamérica dictando cursos de teatro e inclusive de haber viajado por España, de dirigir por muchos años la revista «Gestus» de la Escuela Nacional de Arte Dramático-ENAD, labor que compartió con Carlos Arturo Alzate cuando éste era Director de la Escuela, de haber manejado la Cinemateca del TPB, ser docente de la Universidad Católica y la Nacional de Manizales en las cátedras de cine, teatro y televisión. Todas estas experiencias finalmente lo convierten en lo que es hoy profesionalmente.

A la pregunta de cómo se hace un festival Julián Arbeláez responde: «La



verdad es que no es complicado si ya se ha recorrido el camino... En general, lo básico es el sentido común. Cuando uno quiere hacer un evento recurre al sentido común para saber qué es lo que quiere lograr con el evento, qué es lo que necesita resaltar, entonces, ésto, mucho de experiencia y de rodearse de un equipo profesional como el que hay en este momento en Cali es lo vital, pero claro que lo fundamental es establecer hacia quién va dirigido y qué es lo que se quiere contar, qué es lo que se quiere hacer. Cuando ya está claro, salen todas las estrategias necesarias para cubrir y diseñar el evento. Quiero decir, si es un evento masivo dirigido a todos

los públicos, o a la juventud, o a la tercera edad, son las características que lo definen y que permiten el trazado de la estrategia y el camino a seguir para desarrollar el evento. No es lo mismo hacer unos juegos deportivos preinfantiles o juveniles que hacer un festival de teatro sólo para jóvenes y este es un evento que va dirigido a todo el mundo, por lo tanto, la estrategia es para todo el mundo y bueno, es eso básicamente...»

En los últimos cinco años el país ha sufrido una transformación, se han consolidado equipos profesionales que hoy son autónomos y realizan un trabajo maduro en el área de la producción, como es el caso de las ciudades de

Manizales, Neiva, Santa Marta, Barranquilla, Pasto, Amazonas y Cali; todos ellos han sido como una especie de «laboratorio aplicado» que hoy muestra sus frutos y en muchos de los eventos que se han programado la participación de Julián ha marcado pautas organizativas.



Es a partir de la experiencia de los festivales de teatro, danza y música que la profesionalización del productor de espectáculos tiende a ser una disciplina de futuro. Esta, una labor por muchos años desdeñada y desclasada, hoy se ha ganado un espacio de importancia y proyección en el quehacer cultural de la nación.

RÉQUIEM DE ARENA EN CALI

Cuatro mujeres, jóvenes y pensativas, luchan en el espacio, a la luz y en contraluz, por dirimir una vieja trampa del género humano, escapar de la realidad, encontrar el sueño, o si se le quiere dar una connotación filosófica, de orden subjetivo, «escaparse», «encontrarse».

Marta Ruiz, directora de Adradanza, junto con las bailarinas Leyla Castillo, Sandra Galán y María Teresa Jaime, luego de realizar una investigación de campo en la Guajira montaron este relato dancístico, o poema escénico, con el título de *Réquiem de arena*. Por fortuna, de aquella primera etapa no pasó a la obra sino una de sus mayores cualidades, la bellísima dimensión plástica de la escenografía y de sus luces, y, tal vez, el vestuario, esas túnicas grises y negras. (Y así nos libramos de otro ingenuo y aburridor alegato antropológico).

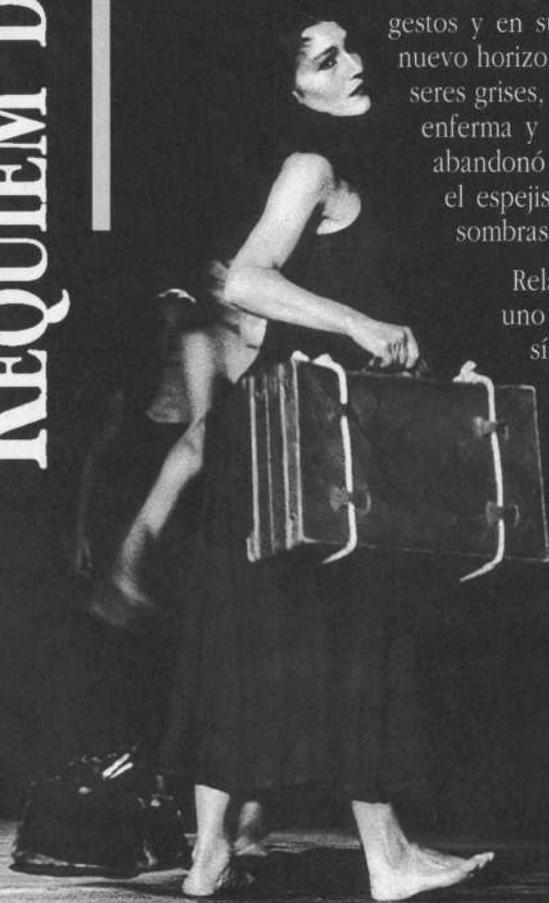
Y lo mismo debe decirse en cuanto a la reivindicación femenina que pudiera pretenderse del espectáculo. Son cuatro mujeres que representan -de manera increíble- la totalidad del mundo, como cuando, del otro lado, la expresión «el hombre» ha significado género humano.

Esa mujer de negro que aparece bajo el círculo de fuego amarillo de un foco localizado, que viene con su maleta huyendo y traduce en sus gestos y en su cuerpo la angustia y la esperanza de encontrar un nuevo horizonte, es el género humano. Que luego se cruza con otros seres grises, que con ellos dialoga, discute, comparte la maleta, ama, enferma y se despide cuando aún no distingue entre la luz que abandonó y la que ahora enfrenta sola, mientras ellas -lo soñado, el espejismo, lo inútilmente buscado- se quedan atrás entre las sombras aletargadas.

Relato, poema, símbolo, danza-teatro, *Réquiem de arena* es uno de los más bellos actos escénicos de 1995, magnífica síntesis de seriedad dramática, de luz, música y expresión corporal y gestual, clasificado para concursar por Bogotá en el Festival Nacional de Teatro, en febrero de 1996, en Cali.

Por: Isaías Peña Gutiérrez

Revista Credencial. No. 110, enero de 1996



LA CLEPSIDRA

Cuando en la tierra había tanta agua como para medir el tiempo, la clepsidra era un reloj de agua. Ahora tenemos poca agua y menos tiempo. La clepsidra se ha convertido en una metáfora que Fernando Arévalo Gómez ha revivido en una refrescante obra de teatro para niños a quienes los viejos siempre iríamos a acompañar con tal de volver a ver *¡La Clepsidra!*

De entrada, por la tecnología utilizada, uno se siente asistiendo a una película de ciencia ficción con actores en vivo. Aunque otros grupos colombianos habían avanzado en el uso de recursos técnicos modernos, todos ellos se quedaban en el campo de la luminotecnia. Acá, en concordancia con un tema que lo exigía -la sociedad un siglo después del presente- la tecnología tiene que ver con la puesta en escena y la escenografía, con el vestuario, con los efectos especiales para recrear una atmósfera, y con los personajes mismos. Y algo muy, pero muy importante: los personajes en *¡La Clepsidra!* ya no son títeres, marionetas, o mimos, con quienes el teatro colombiano para niños se había identificado hasta llegar al estereotipo (sin que con esto neguemos esa forma teatral). Acá son humanos y animales reales, pero fantásticos, de ciencia ficción, manejados con una dramaturgia para niños que embriaga al adulto: Porque el drama, propuesto en la obra -la lucha por el agua en una tierra desértica, hipertrofiada y aun

bamboleante entre la tragedia y la comedia- puya la sensibilidad tantálica del niño y del viejo que a sabiendas de la incontrovertible necesidad del agua la bota, o la roba, o la esconde, pero nunca la cuida, la comparte o la guarda.

Entre monstruos e insectos gigantes que en la escena andan solos, y personajes terrestres y extraterrestres, como podría serlo el inquieto y querido *Fimo* en la fantasía del niño, después de la tempestad de partículas cósmicas que reviven la clepsidra, el agua vuelve a ser el tiempo que necesita el agua para que no la perdamos con el tiempo.

Isaías Peña Gutiérrez

Catálogo Cultural, *El Tiempo*, octubre 29, 1994

La clepsidra

Bajo la fantasía de una escenografía del futuro, los hombres luchan por la última gota de agua. De pronto en medio de extraños seres surge *La clepsidra* y con ella la esperanza del tiempo del agua. Luces y efectos sonoros manejados con rigor.

Isaías Peña Gutiérrez

Catálogo Cultural,
El Tiempo, noviembre 26, 1994.



“LOS CINCO SENTIDOS CAPITALES”

de Carlos Gorostiza.

Bogotá Escena Teatro • Dirección: Rubén Di Pietro.

Por: Fernando Duque Mesa



En «Los cinco sentidos capitales» (1995) del dramaturgo argentino Carlos Gorostiza, pieza puesta en escena bajo la dirección de Rubén Di Pietro, tenemos un muy buen ejemplo de teatro divertido, ágil, donde el arte del actor ocupa un primerísimo lugar en su trabajo interpretativo, acompañado a su vez de un sencillo y efectivo dispositivo escenográfico, de utilería, vestuario y de maquillaje.

Es así como en esta pieza vemos desfilar la destreza interpretativa de una pareja de actores, al igual que la buena dirección de actores a cargo del propio Rubén Di Pietro, para que los actores entren a deleitarnos pasando con gran destreza, naturalidad y frescura de los primeros años a los diez, de éstos a la adolescencia, para luego llegar a la adultez y de ésta a la madurez y finalmente a la vejez, habilidad donde reside el encanto de la puesta en escena de esta obra, donde los actores en su juego se apropian del espíritu de la pieza para darnos un espacio de esparcimiento, sin hacer uso de grandes alardes técnicos, efectos especiales, al igual que de grandes inversiones financieras para el espectáculo mismo. Simplemente un buen texto, unos buenos actores y una adecuada dirección son suficientes herramientas para encontrarnos de nuevo con el buen teatro.

Ahora, en lo que respecta al código escenográfico, éste se nos hace bastante descuidado y deteriorado por el uso, y cuestiones como los sentidos que aparecen ilustrados al fondo del escenario, son innecesarios y de poco gusto en su elaboración.

Julio 16 de 1995

«SEXUS»

Autor: Henry Miller

Grupo: Colectivo Cien Años de Soledad

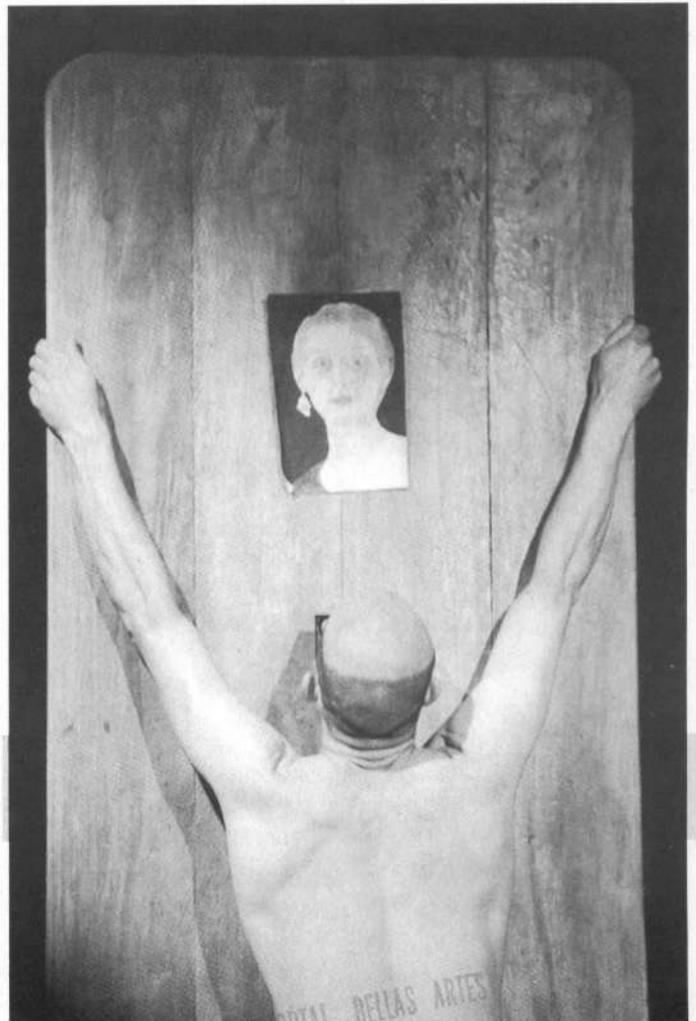


Como lo hizo el Teatro Taller de Colombia al montar «El Principito» de Saint-Exupery, también el *Colectivo Cien Años de Soledad*, al llevar «Sexus» de Henry Miller a las tablas, ha fusionado obra con autor. Lo cual significa mayores problemas para la puesta en escena y la vertebración misma de la obra. Pero, en casos como estos, no puede ser de otra manera. Son autores que jamás distinguieron entre su vida y su obra. ¿Qué buscó despejar Miller en sus libros? ¿El amor, el sexo, el erotismo, la pornografía, la relación de pareja? ¿La existencia, o el ser del placer sexual? ¿Su drama, su tragedia, su éxtasis, su agonía? Miller, como Freud desde la otra margen, exploró en la teoría y en la práctica los comportamientos erótico-sexuales del ser humano hasta llegar al fondo (si hasta allá se puede llegar). Juan Carlos Moyano, con una beca de Colcultura y un grupo de jóvenes actores -seis mujeres y un hombre- montaron la obra y cada noche, tras una mesa que, simbólicamente se vuelve cama, pared, límite o vacío, y una taza de porcelana que es baño y es cocina y es asiento para meditar o para llorar, tratan de desovillar la tragedia y el gozo de Miller, ese Miller que llevamos todos por dentro, aunque muchos lo detesten, lo oculten o lo simulen.

Los llenos absolutos de la Casa del Teatro durante cuatro semanas, llevaron al Teatro Nacional a programarla del 26 de julio al 26 de agosto, en su sede de la calle 71, de miércoles a sábado. Ahí la volveremos a ver con las correcciones que el infatigable Moyano le hace cada día; parlamentos, voces, cuadros sin matices. Y extender el clima poético -qua ya tiene a toda la obra, sin excepción. Porque merece volver a verla.

Isaías Peña Gutiérrez

El Tiempo; Santafé de Bogotá



LA NOCHE DE LAS BROMAS

Por: *Gilberto Bello*

Nada más elocuente que el divertimento; es decir, desnudar la mole de seriedad que oculta la verdadera cara de las relaciones humanas. Esta tarea majestuosa recibió desde el inicio del teatro un nombre que hoy es genérico: comedia.

William Shakespeare - Stratford-on-Avon (1564-1616) dramaturgo y poeta la cultivó con dedicación, alta creatividad y mucha imaginación.

Su última comedia se llama *Noche de Epifanía*, y sucede en remotos parajes del país de Iliria. La trama se funda en la contradicción, la parodia y el juego de papeles.

El grupo de base del Teatro Libre de Bogotá, dirigido por Ricardo Camacho, realiza una temporada con esta comedia que resulta completamente diferente al montaje que ya habían hecho con anterioridad.

Comencemos por manifestar el agrado que representa ver una magnífica versión, realizada por Piedad Bonnet, de la obra original. No se despersonalizan los intérpretes y los momentos de conexión, clímax y fusión de los sucesos están ple-

namente ajustados al sentido asignado por el vate inglés.

La puesta en escena, no es de época aunque la ubicación en el tiempo de la obra señala, de forma clara, la vigencia de Shakespeare. Esta vez la formalización con la que generalmente se tratan las obras clásicas, se cambia por una opción de tipo gestual.

En este sentido, al seguir con cuidado la trama se descubren, como trans fondo, elementos de teatralidad propios de la época isabelina y también movimientos, claves y huellas del cine mudo y la comedia de equivocaciones de corte popular en la que toda sátira era poseída por gestos ricos en expresiones y divertidos.

Es evidente que Shakespeare ha sido reinventado para el teatro moderno desde hace cuatro décadas, especialmente en Europa.

El Libre buscó, con la segunda versión de *Noche de Epifanía*, acercar el autor al público. Lo ha trabajado con sumo cuidado

en los contenidos, gusto por la palabra y los significados teatrales.

La pieza se nota deliciosa, picante y profunda. No se puede desconocer la intención de Shakespeare cuando emprendía la escritura de sus comedias. Lo suyo fue una maravillosa invención de la arquitectura humana, muchas veces enterrada por la retórica estéril y la visión recortada del destino, el azar, la existencia, la pasión, el encanto y el desencanto.

Noche de Epifanía es la culminación de un arduo trabajo en el universo de la comedia. Los actores del Libre se revelan como

intérpretes diligentes y válidos del texto. En este sentido, el elenco es equilibrado y se conjuga con tino en los empates de las escenas, la agilidad del movimiento y la oportunidad de las acciones.

En la pieza, así mismo, los lenguajes que alimentan al teatro contemporáneo -banda sonora, iluminación y escenografía-, se apoyan con la discreción de la elegancia. No solamente están sobre el escenario, también participan orgánicamente de las realidades de la historia y del sentido teatral de la puesta en escena.

Vale destacar, desde el anterior punto de vista, la banda sonora de Juan Luis

Restrepo que sirve de cortina para las escenas, «actúa» y proporciona elementos para la diversión.

Así pues, el Shakespeare del Libre nos vuelve a poner en contacto atento con la poesía, la densidad, la precariedad y la grandeza que fue capaz de describir, escribir e imaginar William Shakespeare.

Teatro Libre de Bogotá. «Noche de Epifanía» de W. Shakespeare. Dirección, Ricardo Camacho.



LA ÁSPERA TERNURA DE BECKETT

Por: Ramiro Tejada R.

Un Beckett sostenido en su absurda y monótona quietud llena en sus silencios, gestos, aproximaciones al vacío. En un montaje exacto se aborda esta dramaturgia del texto, deshechos humanos, vestigios de humanidad y de ternura en un estático dramático de repetición y diferencia, réplica y variación. Tres personajes en busca de la luz que les permita expresarse. La luz, principio creador de la escena, alcanza su dimensión de personaje, explosión y eclosión que conduce el relato, manipulando su álbum de recuerdos, fragmentos de imágenes, jirones de memoria sepultada en el lodo del tiempo. Urnas funerarias que cobran por instantes la vida que fue y se detuvo. La historia recorrida del desamor y la traición, en un balbucir de textos entramados en sus angustiosos caos interiores.

M1, M2 y H, están inmersos en la sombra de sus memorias. Erskin toma cuerpo y enfoca sus rayos luminosos para dar vida a la escena. Simultaneidad y alteridad son una sola secuencia de gestos y palabras impronunciadas, de recuerdos tardíos de la



primera contemplación del amor, sus secuelas de egoísmo, celos y desencantos. Beckett se regodea en la imposibilidad de expresión del ser humano, su limitado lenguaje, los equívocos y desencuentros. Esa es la trampa de *Comedia*, el lenguaje. A esa trampa apuesta este montaje de la Escuela Popular de Arte, de Medellín, bajo la ortodoxa conducción de Isabel Cristina Gutiérrez, inmersa en el mundo beckettiano. Como microcosmos que es de la mezquindad del alma privilegia los códigos ausentes para enfatizar esa ausencia de pasiones, sed de amor.

Carentes de acción, los personajes actúan su no acción, expresan desde el fondo de sus conciencias -único verosímil escénico, única representación- su drama, su doloroso existir. Los personajes de *Co-*

media, prototipos de esa miserables, aparecen, cual retratos, con la quietud del daguerrotipo. Sombras, penumbras, telarañas del recuerdo que desanda fragmentario.

«No existe humillación para quien ama», dice M1, entre amenazas e intentos de provocar escenas violentas, volviendo con H, o mejor sin dejarlo, mientras M2, «cara de torta, horonda (sic), pecosa, mofletuda, babeando espuma» la descripción es de la amante, cree morir ante la evidencia de que H había vuelto con ella, «vuelto con esto!». Textos que saltan como en un interrogatorio para reconstruir ese capítulo de la vida que los amantes prefieren ignorar pero que Beckett provoca hasta la exasperación, hurgando en cada mente desquiciada, enmarañada.

El texto dramático propone tres vasijas inmen-

sas, capaces de contener a los actores y todo ese fardo de humillación y odio que deben cargar sus personajes; en el montaje se ha variado por una especie de nichos, corroídos, derruidos, vestigios de momificación. Se transmuta la indicación del autor y se da vida a un cuarto personaje, Erskin, personaje-luz, latente en el relato, construido fuera de texto, adquiere significación desde su condición extremadamente beckettiana, conduce los testimonios a partir de las órdenes precisas de luz y al sincronismo: [dos segundos foco a M1, foco de M1 a H, oscuridad cinco segundos, foco de H a M2], acotaciones sobre intensidad de luz y de tonalidades de la voz, sugerencias u órdenes expresas sobre el maquillaje: «en ningún caso habrá máscaras», son acatadas con diligencia,

pero, a su vez, reinterpretadas.

Se recrea la propuesta de Beckett enfatizando el gesto, atizando el odio, la aversión y provocando en el espectador un sentimiento de malestar y agresión, repulsión con un escenario dispuesto para la viruta, el ripio, el polvo, telarañas que se desprenden de los personajes y que impregnan la audiencia de la pesadez del texto, de la palabra difícilmente pronunciada, del «hupa» de los personajes y su educado perdón, que acompaña la inacción dramática de esos seres inaprehensibles, abyectos, que te tienen sentado al banquillo oyendo su diatriba de desamor.

Esta puesta de *Comedia*, es no sólo un ejercicio de escuela para conocer a un autor de innegable importancia para la escena contemporánea absurdamente sitiado como absurdo, siempre válido en una escuela de teatro. *Comedia*, de la EPA, es, además, un buen ejemplo de experimentación escénica, el trabajo del actor, inmóvil, sin más armas que la de su rostro, su máscara facial, para evidenciar el envilecimiento de la condición humana, característica esencial de los personajes de Beckett.

Julio 15 de 1995

«ANGELITOS EMPANTANADOS»

Grupo: Teatro Matacandelas

Por: Ramiro Tejada

De principio a fin la presencia de una claqueta, como en el cine, marca el desarrollo de las acciones y el tránsito de las escenas: «Angelitos empantanados, historias para jovencitos», de Andrés Caicedo. Escena Uno. Toma uno: Angelita: «Luces, cámara, acción, se rueda».

Este elemento extrateatral redondea la pieza: «se rueda» es el último parlamento, en off naturalmente, que queda en el ambiente. La acción continúa, la retina apenas acierta a desprender las imágenes de «El tiempo de la ciénaga», la secuencia definitiva, en donde la acción plano a plano y las acotaciones de la script dan lograda dimensión de cine dentro del teatro y la sensación de asistir a un rodaje; pero es inútil, ellas ya están insertas en la memoria. Como una moviola la mente comienza su trabajo de edición.

La historia de Angelita Rodante y Miguel Angel Valderrama ha pasado ante los espectadores, desconstruida. Se obvia lo literario, narra teatralmente, se detiene sólo en lo esencial escénico.

Economía de elementos teatrales; visuales; espacio gestual vacío y formato cinematográfico que fuerza la mirada a los extremos; de movimiento; actores casi congelados para explicar al narrador y a su texto; de luz; la iluminación hace las veces de cámara, punto focal, el ojo juega papel de lente; de composición, de imágenes evanescentes como un fresco detenido ante la cámara; de narrativa; se cuenta lo estrictamente necesario recreado por lo anecdótico, para matizar el juego teatral; de sonido: la música apenas insinuada, voz en off y susurros para enfatizar la intangible presencia de los personajes trasuntos en la obra (las familias), y banda sonora precisa: despertar de reloj, pasada del tren; de vestuario: sin arandelas la ropa de la época, bluyines botacampana, falda mini; de escenografía: sólo de muro; iluminado, baldosas y corredores en telón pintado a perspectiva, insinuación del burdel, de utilería: para las escenas de crimen



hiperrealistas, el destinito fatal. Sólo se permite un exceso, el llanto apasionado de Angelita ante el desamor.

Agúzate

Andrés Caicedo redivivo. Su obra ha vuelto a ser contada, ha sido reescrita acotando las situaciones teatrales, cambia la forma narrativa, el lenguaje, pero están latentes siempre la primera persona del singular (masculino/femenino) y la geografía: todo con sabor a *Calibella*, sus viejos cines desaparecidos, su río.

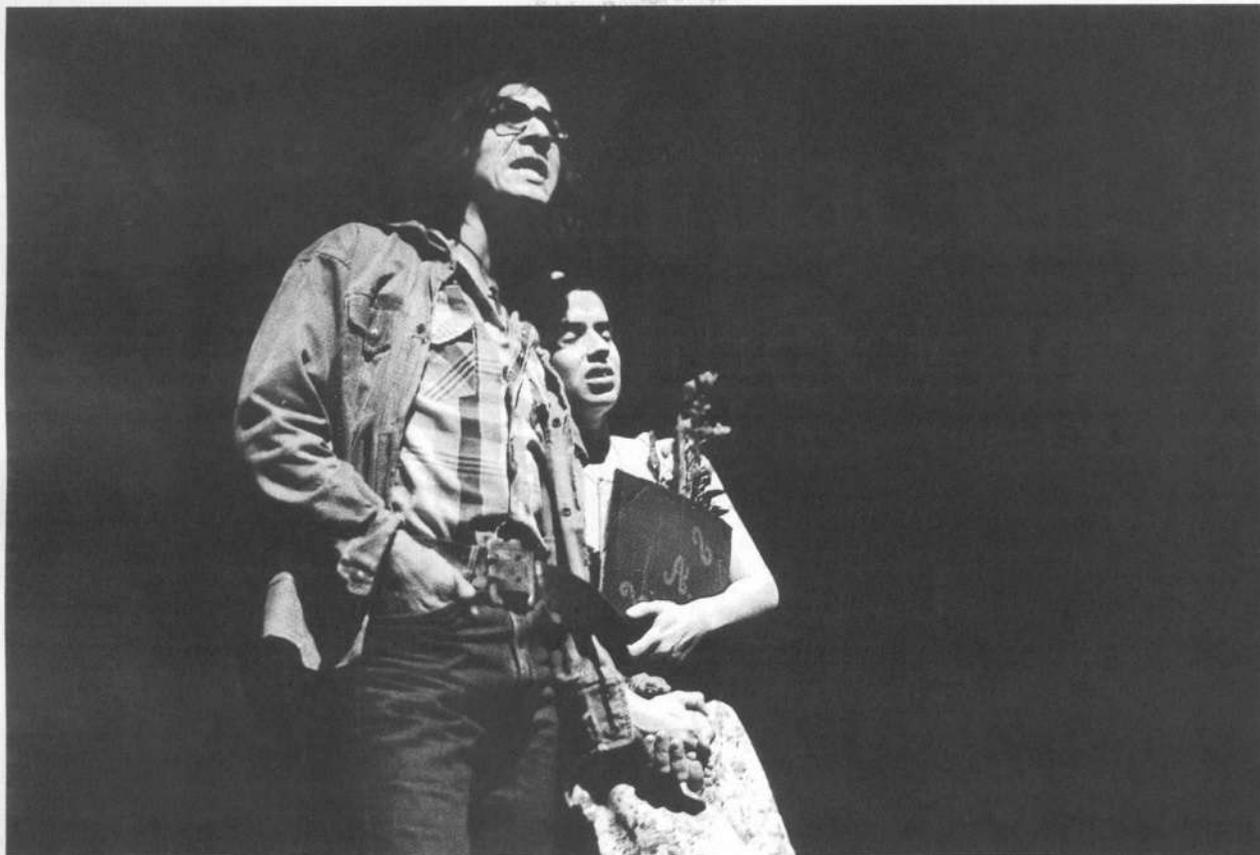
Despojada de literatura el cuento se hace escueto, hay que retomar, entonces, de lo literario los aspectos secuenciales, volver a la novela una y otra vez para enriquecer el dis-

curso escénico. La anécdota se recrea en personajes y tipologías, en gestus (lo social, la extracción de clase), en tics y rictus, en matices de voz y en su cadencia. Los ambientes son puestos por medio de recursos extraescénicos, tras un velo se esconde la habitación, la tumba, el cine; tras un eco de sonidos lo caleño, la pelea familiar, el susurro al despertar -algo en lo que se han hecho expertos los matacandelos es el manejo de los volúmenes íntimos de voz, «pianissimo, sotto voce, a la sordina».

Todo en función de la atmósfera, respira (transpira) aires noveles, fresca.

La vivencia estética se logra merced al trabajo depurado de imágenes y a la actuación impregnada de juego juvenil -han hecho cierto el dictado de Andrés en «Que viva la música»: intensos los años de niñez, recargados con la experiencia del adulto- Sólidos son los personajes de la historia, en particular ese trípode amor-odio-muerte que signa las relaciones Angelita (Gloria Villamizar), el pretendiente (Gustavo Díaz) y Miguel Angel (Faber Londoño), sus tres intensos monólogos dan cuerpo al relato literario y son ellos el eje de esta narración teatral.

Los demás personajes matizan y enriquecen. La intangible presencia de Irma la Dulce (María Isabel García), la madre de Angelita, que refuerza «su tendencia a refugiarse en la contemplación de las madres, otorgándoles un abnegado papel de postración», como alguna vez lo señalara Sandro Romero de Andrés Caicedo. La violenta presencia de Berenice (Angela María Muñoz), un tanto afectada en su acento, la fatalidad que encarna en su doble apariencia de puta y vampira a la que en pecado de juventud Angelito, cual Fausto, resigna toda suerte. La vieja Carmen -algo exagerada en su verbo, proxeneta y jugadora, domadora incansable de borrachos, comerciantes y traficantes de sexo y otras especies menores. Los malhechores cafres irredentos, los tres mosqueteros del apocalipsis de estos an-



gelitos empantanados -*El Mico* (Gustavo), *El Indio* (Chaba) y *Marucaco* (Harley Tabares)-, imprescindibles y caros al relato son caracterizados en sus caricaturas siniestras. La script (Mónica Marín), la que mueve los hilos de la escena final, su mando, su índole dados desde su cuerpo y la contundencia de su voz, sin dar tregua ordena, ubica, acciona el dispositivo de muerte del destinito fatal. El fin de la «Belle époque».

Los lenguajes sonoros y visuales señalan siempre el juego teatral. La música (Oscar Castañeda) evoca aquel ritmo frenético de salsa y rock de los sesenta: Richy Ray & Bobby Cruz (Agúzate), Rolling Stones y Mick Jagger (White Horses), Buster Poindexter (La casa del sol naciente). La dirección de Cristóbal Peláez ha sabido darle fuerza al hecho teatral, composición y ritmo, temperatura y temperamento a la actuación.

La obra literaria de Andrés Caicedo esboza con burla una crítica de la literatura, una incitación a traspasar siempre los límites de lo real. La obra teatral de Maticandelas encarna, en es línea, el goce de la escena, el teatro como permanente aventura creativa.



“El señor Cabeza o Los sueños de Dios”, de La Fanfarria

EL SUEÑO CREADOR

Por: Ramiro Tejada

«Dios es la obra
maestra de la
literatura
fantástica»

(J.L. BORGES)

Como anónimos dioses que idolatran el acto mismo de crear, los titiriteros de *La Fanfarria*, de Medellín, han creado una obra que recoge el mito fundacional de la humanidad. Una máquina sin fin, en eterno movimiento, alucina paisajes, ora bíblicos ora literarios, colocando al espectador, literalmente en su prístina actitud; la de esperar, y desde luego, la de descubrir. El mundo nace ante sus ojos por magia del arte.

«El señor Cabeza o Los sueños de Dios», de *La Fanfarria*, da materialidad a los sueños, o mejor, al sueño de la creación, al mito del eterno retorno, en su ritornelo constante. Un Dios soñador, retozón de su creación se permite el juego histórico de la evolución del cosmos. El arte al alcance de la imaginación (y de la mano,

porque la escena es casi palpable) que nos remite a otros felices hallazgos del grupo «Sol solecito» (1978) y «Constelaciones» (1980) y a su experiencia de bucear otros espacios y nuevas posibilidades expresivas del títere.

El gran soplo del *Señor Cabeza*, el Dios de la creación, tratado en la pieza como el gran arquitecto del universo, es la obertura, de allí emerge la luz, de la nebulosa nace la Tierra y del origen de las especies -desliz darwiniano- el hombre inicia su camino de erección y de inteligencia, de construcción y guerras y también la creación de sus obras artísticas: las primeras esculturas totémicas y sus culturas rupestres. Con las propias sagradas escrituras se hace dramaturgia, dando lugar a esa escena sublime del diluvio universal o al caos de hablas de la torre de Babel.

El mundo evoluciona, el hombre no frena su frenética y dramática carrera de autodestrucción y a la par que inventa bienes para el confort (la rueda y sus derivados) provoca su final. De ese angustioso apocalipsis da cuenta esta obra, sin panfletarismo ecológico nos lleva a contemplar la muerte del planeta y nos deja la esperanza en el arte, en



medio del sedimento del paisaje desolado, como único acicate.

(El fuego y sus usos)

Sin ahorro de imaginación, pero sí de elementos, estos lumínicos fanfarrios han creado sus muñecos y les han dado vida, partiendo de la misma naturaleza de sus sueños; todo material es maleable ante la tenacidad de su creación. La dra-

maturgia permite la cohesión secuencial de la historia. El juego escénico da fe de que el arte permea todas las edades. Cuatro arlequines ocultos (Ana María Ochoa, Alvaro Posada, Ernesto Aguilar y Jorge Pérez, dramaturgo y director), inmersos en su cámara negra, nos pasean por la máquina de su imaginación. Preciosismo que provoca la experiencia estética de la perplejidad.

La Guandoca

MORIR CADA SEGUNDO

Por: Gilberto Bello



La Guandoca es un relato escrito por la artista Gabriela Samper sobre sus terribles días en la cárcel, cuando se le acusó, sin ningún mérito por supuesto, de estar comprometida con la guerrilla colombiana. Su amarga experiencia fue llevada al teatro por La Casa del Teatro de Medellín, bajo la dirección de Gilberto Martínez.

La pieza abrió temporada en La Casa de Teatro de Bogotá y continuará hasta abril primero. La adaptación teatral integra los testimonios de varias reclusas y a través de ellos dibuja la cara de una realidad, primeros años de la década del 70, que como sombra sinistra se extiende, con su manto cargado de in-

diferencia, corrupción, arbitrariedad y sangre hasta nuestros días.

El montaje es simple y limpio. Nada artificial, primado del lenguaje teatral y gran concepto de los personajes. Al fin y al cabo son testimonios de dolor y soledad. Con este enfoque el espectador se concentra en las acciones de las mujeres que, una a una, cuentan su circunstancia y su pasado.

El director, con habilidad, establece la analogía entre confesión y realidad sociopolítica. En este nivel, la pieza se fragmenta y no trasciende. Se queda en el plano del enunciado y la continuidad se difuma por la fuerza explícita de los demás argumentos.

Ocurre lo contrario con el plano de la representación y de la especificidad simbólica. Las actrices, en general, comunican sus ambigüedades con suma claridad y matices. Gabriela -Berta Nely Arboleda- ensimismada, angustiada e incrédula va ingresando, de forma dramática, al mundo de la cárcel.

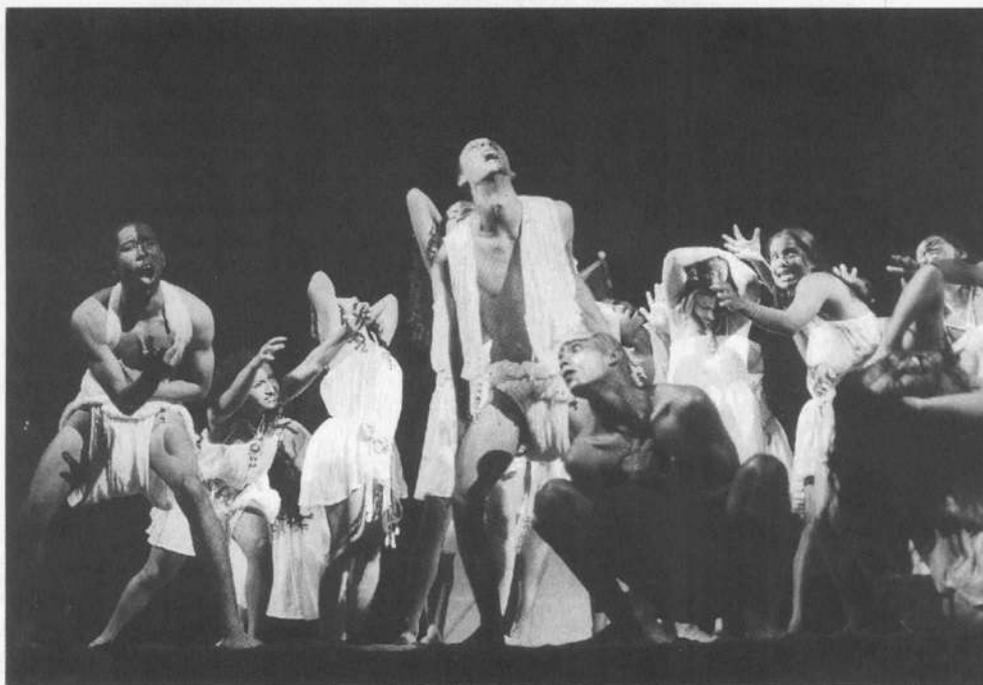
Hismenia y la Cucha -María Eugenia Carvajal y Zoraida Rodríguez- representan a las mujeres humildes que por amor, honor o necesidad han llegado a prisión y sufren la persecución de las guardianas: monjas, similares a las vengativas orientadoras de familia de la Inquisición que con espíritu siniestro se encargaron de educar a los descarriados.

Entre tanto, Ofelia -María Victoria Salazar, condenada por presenciar el asesinato de sus hermanos, ejecutados por el ejército, representa las contradicciones de una sociedad que parece oscilar entre la risa que produce el temor y el irremediable abrazo de la locura que, con saña, parece adueñarse de todos y dictar las normas de conducta.

En este ambiente de desprecio pasan sus días y esperan que el tiempo, segundos eternos, les permita, en medio de tanta brutalidad abrigar la esperanza que se refleja detrás de las rejas y las altas puertas.

La pieza marcha y discurre con sobriedad. No es el alegato malsano y exagerado que muchas veces se convierte en espectáculo y abandona la línea argumental. *La Guandoca* es un sobrio testimonio teatral. No es efectista, no vende el escenario a los espectadores, no parcela lo argumentativo en función del gusto.

Es la historia de Gabriela Samper y los mundos desconocidos que se encuentran y viven, sueñan y mueren en el espacio de una cárcel que parece un mapa con muchas cicatrices profundas y sangrantes. Un territorio llamado Colombia.



¿QUIÉN NO TIENE SU MINOTAURO?

Por: *Diego Fernando Montoya*

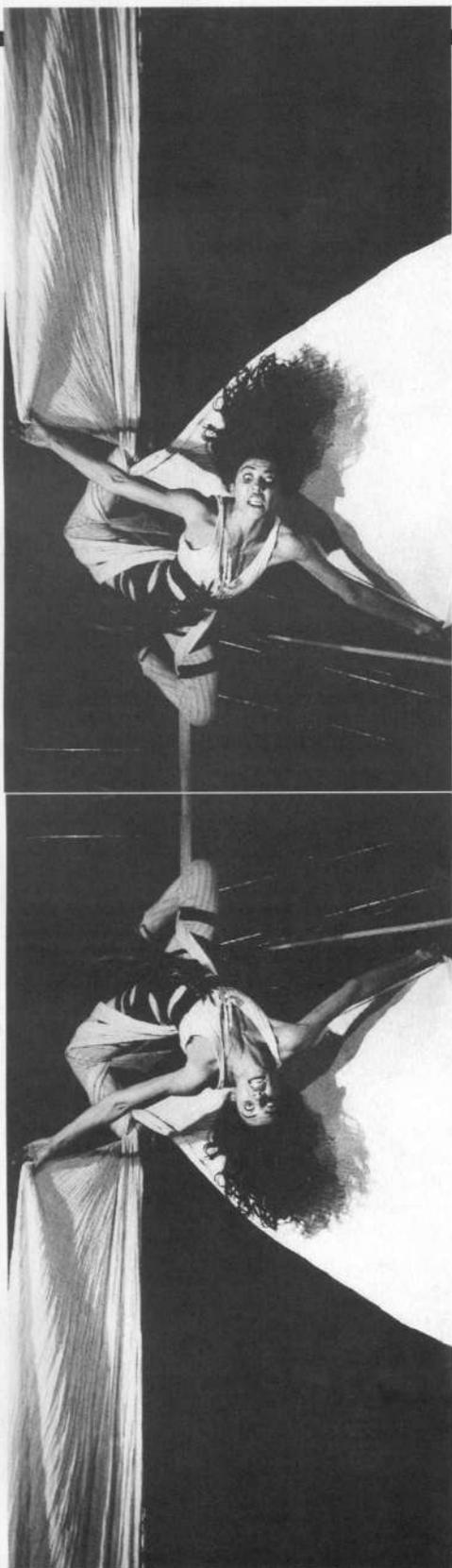
El mito de Teseo, el hilo de Ariadna, la destrucción del monstruo: la complejidad de las relaciones divino-terrenales que presenta la obra de Marguerite Yourcenar, enmarcados dentro de un ambiente de arena y bacanal, laberintos imaginados y coros de víctimas que vaticinan un triste desenlace del héroe, son la propuesta de Fernando Vidal Medina, director de este espectáculo teatral quien, además, se ha empeñado durante esta y otra de sus producciones en presentar trabajos visuales complejos y ricamente cromáticos, en esta ocasión enriquecido por la visión estilística de Diego Pombo en la elaboración de la escenografía.

El texto de Yourcenar, entendido como «pretexto» de montaje, es asimilado coherentemente por la puesta en escena, a la vez que otros códigos posibilitan la contemporaneización (no anacrónica) del texto, algo que originalmente buscaba su autora.

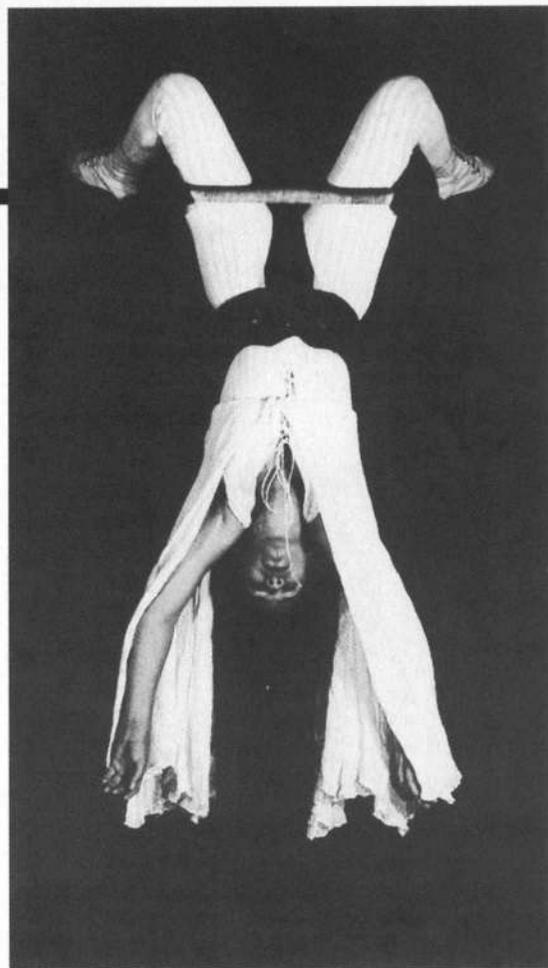
Quizás el terreno más desconocido en el cual se adentra esta propuesta escénica, oscila entre la creación artística y los resultados académicos: ese es el laberinto infinito de las escuelas

de teatro y del cual, *¿Quién no tiene su minotauro?*, de Bellas Artes sale bien librado al llenar las expectativas de la puesta en escena de este mito.





LUNA MENGUANTE



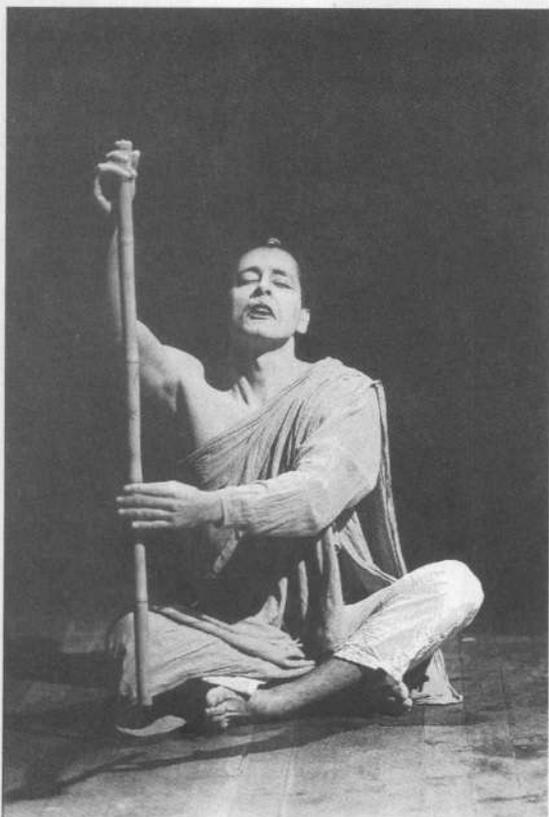
Por: *Diego Fernando Montoya*

El mundo femenino es uno de los temas preferidos por la dramaturgia contemporánea.

Aunque es de esperarse algunos excesos o posiciones radicales en torno a la reivindicación de la femineidad, el grupo de teatro «*La Máscara*» presenta su propuesta escénica con artificios estéticos que enriquecen y profieren polisemia a la trama, alejándola de discursos panfletarios que en repetidas ocasiones, se «colaron» al repertorio teatral.

«*La Máscara*», en su búsqueda incesante de un lenguaje propio -acorde con trabajos anteriores- recurre a Patricia Ariza, quien escribe y dirige la propuesta, ahondando con el grupo en la depuración de signos -el vértigo, el pudor, el cinturón de castidad- y se apoya en el ojo avizor de Pedro Alcántara para una realización visual coherente con el texto dramático.

CRÁPULA-MÁCULA: GRATIFICACIÓN MAYÚSCULA



Por: **Luis Alberto Díaz
Martínez**

Quien de buenas a primeras se enfrenta a este par de esdrújulas: *Crápula Mácula*, por su homofonía no dejará de remitirse al *Cúcara Mácara* de las rondas infantiles.

Sin embargo, *Crápula Mácula* no tiene nada que ver con aquellos meandros de la inocencia lúdica, sino con lo que literalmente significan esas dos palabras casi esotéricas por lo inusitadas: *Miserable Mancha*.

Pero aparte de estas consideraciones semánticas, que de todas maneras siempre tienen algo que ver con la identificación y la atracción que los títulos ejercen o no sobre el público, lo que realmente importa es el rigor

y la limpieza de la puesta en escena que *El Barco Ebrio* ha logrado con el texto de Riunosuke Akutagawa.

En efecto, *Crápula Mácula* es un montaje teatral que impresiona por donde se lo mire.

Su acertada dirección ha aprovechado la atmósfera contenida, ritual y por poco sacrificial de la Sala Mandra (un auténtico recinto ceremonial de la comunión artística), para acentuar el dramatismo de una historia construida con testimonios parciales en el tiempo, el espacio y el modo, acerca de un episodio pasional y sangriento.

De igual manera, como corresponde a una especie de singular fusión entre resonancias del Teatro No y del Teatro de Cámara. *El Barco Ebrio* anuda con gran versatilidad y sentido de la interpretación de una cultura enigmática y misteriosa como la japonesa, los monólogos acezantes, patéticos y esclarecedores de cada uno de los personajes que entregan su particular y sesgada visión del acontecimiento.

Aun tratándose de un entorno ajeno por completo al nuestro, el tratamiento minimalista pero ascéticamente hermoso de los ingredientes significa-

tivos de la utilería, la coreografía y el vestuario, le otorga un marco y ritmo armónicos al despliegue que los actores hacen de sus dotes histriónicas.

Porque es precisamente en el ejercicio actoral, donde *El Barco Ebrio* completa el climax de sus aciertos. Pues no sólo redondea una puesta en escena coherente, vigorosa y sencilla, que atrapa el espíritu vernáculo de una idiosincrasia extraña, sino que pone a prueba los recursos expresivos de cada participante en la pieza.

Da gusto, por lo tanto, apreciar el grado de madurez que el elenco en general (ahora en uso de una bien merecida y lograda independencia) ha ganado en sus experiencias inmediatamente anteriores.

Enhorabuena, *Barco Ebrio*. A mantener este rumbo, las velas henchidas y la proa bien erecta porque el camino es largo y apenas se inicia. El teatro lo exige.

Hace mucho tiempo no veía un grupo colombiano con un trabajo en el cual, el nivel de profesionalismo y rigor de la puesta en escena me conmoviera y atrapara desde el primer momento, basta más allá del espectáculo.

JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA



LA CARRETA... ¡QUÉ CARRETA!

Un castillo, un fantasma de papel, un cocinero; una disculpa. El público; es suficiente para hacer de una hora y cinco minutos, un espacio de diversión lleno de significación. La obra: Cuidado con los fantasmas. El grupo: «La Carreta».

Por: Luz Marina Torres Roncallo

Bienvenido sea este trabajo teatral, un ejemplo para entender que el teatro de títeres es un juego artístico idílico, que no dice sino significa. Donde para lograr disfrutar esa comunión necesaria entre el público y el espectáculo, solamente se requiere que el conflicto teatral, por simple que sea, logre lo que necesita toda obra artística: que el incidente sea digno de presentarse, a cualquier público y el juego escénico sea su razón de ser.

Canto a la solidaridad

Señor Director:

La expectativa entre la chiquillada asistente a la función de *Cuidado con los fantasmas* hace que los niños como alegres mariposas revolteen inquietos y deseosos por el pronto inicio de la función.

Ante la limpidez del escenario que sólo presenta los elementos indispensables para transformar el espacio teatral en un mágico castillo habitado por fantasmas, el grupo de teatro y títeres «La Carreta», logra la sagrada comunión con los asistentes de forma tal que a los niños los involucra en el desarrollo de la temática haciéndolos participar activamente desde sus butacas y a los adultos remozándoles ese niño que todos llevamos dentro y de vez en cuando consentimos.

En medio de la cruel violencia político-social que vive el país, y de la progresiva pérdida de los valores humanos, «Cuidado con los fantasmas» nos brinda la alternativa de reconocernos como seres humanos capaces de



darle la mano a la sinceridad para descubrir y enmendar nuestros errores y también para amar la solidaridad en bien de los demás. Para así poder derrotar esos fantasmas, engendros de la sociedad, que tanto mal nos hacen.

A pesar de que *Cuidado con los fantasmas*, obra de creación colectiva del grupo que dirige Darío Soto, propone especialmente a los niños asuntos de tan difícil manejo, en los ac-

tuales momentos como la ayuda mutua, el reconocimiento de nuestros errores y del amor por los demás, logra no obstante, por su prosa fresca y sencilla, armónica comunicación con sus espectadores.



Un día de diciembre de 1995. 7:30 p.m. Casa del Teatro, Bogotá

Koré Danza-Teatro de Barranquilla presenta «**Detrás de la puerta**» (Variaciones sobre Medea). Actuación de Mónica Gontovnik

— Espero el ingreso a la sala

— Converso con varios amigos:

-Sorprende la existencia de grupos de Danza o Danza-Teatro en Colombia.

-Mejor... sorprende la hermosa testarudez de los pocos creadores.

-¿Pocos?... Parecen pocos, pero no son pocos.

-...nunca se recuperará la Compañía Colombiana de Ballet

-Tranquilos... espere-mos que mañana nace otro Diaghilev.

-De Barranquilla?... Qué bien... Aparte de Cali casi nunca se ven grupos de danza de otras ciudades en Bogotá... bueno, ni de Bogotá en Bogotá.

-Sabía de grupos de danza tradicional en «Curramba» pero de Danza-Teatro no.

-Koré lleva trece años trabajando y nueve espectáculos evidencian una labor tesonera.

-¿Cómo lo lograrán, en un país no estructurado para la danza?

Ingresamos a la sala

El espacio escénico está armado de manera atractiva: una cama verticalizada, un televisor, una muñeca, una mesa, un retrovisor... una mujer en su encierro.

La mujer duerme. Se mueve

(Pienso)

¿Duerme? ¿Sueña?

La mujer se levanta

(Pienso)

¿Se levanta? ¿O será la corporización de sus sueños?

Movimientos sencillos

Qué bien... Me inquietan... El trabajo tiene una factura de «Teatro Gestual». No es el esquema tradicional de la danza, (por fortuna ya superado), donde el objetivo es encantar a partir de la demostración de excelentes destrezas físicas o coreográficas.

La mujer golpea su cuerpo. Va a la mesa. Recorta figuras múltiples

Aquí Koré transforma los movimientos cotidianos buscando potenciar una vivencia... No, no es

una vivencia... es una intención. Algo anormal se está cocinando en el interior de la mujer... Algo grave va a pasar...

El televisor, por ahora aislado, me roba la atención. A través del audio mantiene una continua emisión de informaciones de nuestra realidad violenta. De él emanan voces que nos hablan de «...mujeres monstruos...»

La mujer-niña-mujer va a la muñeca

...¿A la muñeca? ¿A un bebé? No, a una muñeca.

Amamanta, agrade, juega con la muñeca, la imita.

¿Por qué lo hace? ¿Para qué? Bueno... un espectáculo no necesita brindar estas respuestas en sí mismo. Además, aquí encuentro la no-lógica del sueño. Me empiezo a desconectar del espectáculo... las historias del televisor me roban la atención.

La mujer-niña-mujer destroza la muñeca

Me agrada esta ambigüedad: niña que quiere ser adulta perversa.

Actividades - Movimientos alterados.

Repeticiones. Algo de Minimalismo. Algo de Sicopatología. Algo de perversidad. Depresión.

La mujer al retro-proyector. Escribe un poema elemental.

Mucho movimiento carente de emotividad. No impacta. Los sonidos del televisor, que buscan apoyar-justificar-ejemplificar la atmósfera de la trama me distraen. ¿Distraen?

La mujer descuartiza la muñeca. La botó. Escribió

Retornó a la cama

Era la corporización de un sueño.

Salimos de la sala

Reflexiono

Me alegra la inquietud general de Koré. Es fundamental para el medio teatral que se desarrollen con mayor continuidad espectáculos con temáticas femeninas; el mundo de la mujer es un cielo-nocturno inquietante, como un «tiempo de luna creciente», recuerdo «Betty Blue»... «Cariño Malo», de Chile, en Manizales 90.

Pero «Detrás de la Puerta» me dejó un cierto vacío, algo faltó. No logró sumergirme en un mundo construido mágicamente a partir de una re-elaboración de la cotidianidad. No alcanzó a transportarme a una experiencia emotiva definida. La mayor parte de la función me

robó la atención la materialidad, los objetos, los sonidos, la ausencia exploratoria de la relación danzante-objetos, mas no las gamas o variaciones situacionales y emocionales, no lo invisible de la actriz-danzante. Lo invisible fundamental se me volvió intangible. La escritura corporal de este «sueño en acción», se quedó en términos conceptuales, desviando la intención de producir sentidos desde lo sensitivo.

En este recorrido por una perversidad femenina, aunque palpita poesía, falta contundencia.



«ÑAQUE» HISTORIA DE PIOJOS Y ACTORES

Dramaturgia: José Sanchis Sinisterra, Versión dramaturgica y dirección: Misael Torres Pérez.
Ensamblaje y Teatro de Feria de Taganga

Por: **Fernando Duque Mesa**

Qué buena puesta en escena hemos observado en «Ñaque» 'Historia de Piojos y Actores' (1995), con dramaturgia del español José Sanchis Sinisterra, pieza puesta en escena por el grupo *Ensamblaje Teatro de Feria de Taganga*, con versión dramaturgica y dirección de Misael Torres Pérez. Espectáculo inscrito dentro de la mejor raigambre del teatro popular español, de estructura abierta, que bebe de las raíces del teatro de feria, veta poética que Ensamblaje viene explorando de tiempo atrás, a través de espectáculos como «Las Tres Preguntas del Diablo Enamorado» (1989), escrita y dirigida por el mismo Misael Torres Pérez, *mise en scene* con Ensamblaje (Núcleo de Creadores, en ese entonces) y posteriormente con otro trabajo de laboratorio como «Memoria y Olvido de Ursula Iguarán» (1992), basado en la novela «Cien Años de Soledad» de Gabriel García Márquez, versión dramaturgica y dirección de Juan Carlos Moyano Ortiz, representada por el colectivo *Cien Años de Soledad*; uno de los más importantes y refrescantes discursos teatrales para la

anquilosada escena callejera, que hoy se mueve en un trance agónico, signado por un lamentable estancamiento...

En esta versión de «Ñaque» 'Historia de Piojos y Actores', excelente texto elaborado por uno de los más importantes dramaturgos españoles contemporáneos como es José Sanchis Sinisterra, tenemos antes que todo un espectáculo inmerso en el mundo del teatro carnavalesco o festivo, impregnado de la imaginería que brota de la plaza pública, con su necio trasegar mundano, comandado por la chacota juglaresca y lúdica que encarna en todo momento, el dúo de Ríos y Solano, dos veteranos y pícaros actores trotamundos de la legua, ampliamente adiestrados en mil y una batallas de la escena y de la sobrevivencia cotidiana, gracias al mundo de la representación, para contarnos a través de una muy efectiva estrategia escénica cómo es aquello del teatro dentro del teatro, sus bufas meditaciones sobre el mundo y la vida, donde cobran peso y una gran dimensión artística los efectos de distanciamiento, que se presentizan en las permanentes perturbaciones tunantes, patanes, que

uno le aplica a su compañero de juerga en la escena, (Solano a Ríos más concretamente), donde la relación cómplice con el público viene a cobrar un punto de primer orden de referencia constante, al convertirse en un factor activo que entra a interlocunar, a criticar y a dialogar con la disposición desabrochada de la escena, allí donde la risa opera justamente como el elemento de intercambio para con las clownescas figuras de los personajes constituida en el fondo, por el señor (Solano) y el criado (Ríos), la cual a su vez se constituye como pareja cómica, personajes que igualmente conforman un sólo personaje que el autor ha dividido en dos para su mejor manejo y entendimiento, como hizo en su tiempo Cervantes con el Quijote y Sancho Panza, donde se alternan y entran en relación dialógica y polifónica, lo serio y alto frente a lo risible y bajo.

Por otra parte, cabe destacar también aquí las influencias palpables que

vemos de la dramaturgia de Samuel Beckett, en la creación y producción de la escritura de José Sanchis Sinisterra, quien por otra parte ha estudiado ampliamente la dramaturgia del creador irlandés; es así como la fuerza de una pieza como «Esperando a Godot» se deja sentir especialmente con gran acento en muchos aspectos de su estructura, donde es harto palpable la atmósfera de una carnalidad apagada, valga decir, aquel ambiente que queda cuando lo carnavalesco ha pasado, o cuando ha concluido, valga decir después de la fiesta, en donde dos necios clowns (y Solano y Ríos son eso también) se quedan filosofando sobre el porvenir, la vida y del hombre sentado en un barril de pólvora; es en

este sentido que, a nuestro juicio, Solano y Ríos, parecieran ser unas especies de Vladimiro y Estragón, no ya en un desértico y anónimo lugar, un no cronotopo que es en realidad su cronotopo a falta de otro, personajes centrados en un contrapunteo de diálogo de sordos, breves, bufos y nostálgicos por lo que ya fue, por lo que ya no son ni serán, provenientes de ese teatro maravilloso situado en otros tiempos ya idos por desgracia, y que hoy es apenas una añoranza utópica en el horizonte de la escena, con su tablado como testimonio mudo del teatro que salva una época, el teatro tosco o rudo», como dice Brook. (1996)





Asesoría, diseño y realización
de estrategias de comunicación

Formas de presentación, producción audiovisual,
edición de publicaciones culturales.

Publicidad electrónica

María Eugenia Hernández M.
Gerente

Calle 5ª No. 43-70. Apto. 29.

Telefax (92) 552 4937

Cali - Colombia



GERENCIA EN PROYECTOS CULTURALES

Hacer cultura es dejar huella...

SEDE: Carrera 67 No. 2C - 37 - Rengifo
Telefax: 339 0675 A.A. 20123
Cali - Colombia

PRODUCCIONES



Luis Alberto Agredo

Calle 3a. No. 6-37 Of.: 102
Tel.: 883 0870 A.A. 34134
Cali - Colombia



Diseño visual y Gráfico

INSTITUTO OPTAL. BELLAS ARTES
BIBLIOTECA
ALVARO RAMIREZ SIERRA

Calle 19 No. T19 - 29
Teléfonos: 665 0214 - 889 9489 Fax: 665 8694
Santiago de Cali - Colombia



**TODOS
SOMOS
CALI**

POR TODOS
GOBERNACION DEL VALLE DEL CAUCA
TRABAJANDO Y CUMPLIENDO


Colcultura


BELLAS ARTES
ESTADID UNIVERSITARIO