

Cómo citar:

Sánchez, C. A. (2018). El arte nuevo y el viejo arte de hacer teatro: una reflexión en torno del hecho teatral. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 167-183.

EL ARTE NUEVO Y EL VIEJO ARTE DE HACER TEATRO: UNA REFLEXIÓN EN TORNO DEL HECHO TEATRAL*

THE NEW ART AND THE OLD ART OF MAKING THEATER: A REFLECTION AROUND THE THEATRICAL FACT

Carlos Alberto Sánchez Quintero**

*** Maestro en Arte Dramático. Profesor de Artes Escénicas del Proyecto Curricular LEA, Facultad de Ciencias y Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.
E-mail: esfinge58@hotmail.com*

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es realizar una sistematización analítica de las conceptualizaciones en torno de las propuestas escénicas presentadas en la XII versión del Festival Internacional de Teatro Universitario (2015), organizado por el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, para lo cual se propone una categorización de las piezas puestas a la consideración y al escrutinio del lector-espectador externo, con miras a unas futuras profundizaciones de cada una de las categorías enunciadas.

PALABRAS CLAVE

Creación colectiva, performance, psicofísica, posdramático, nuevo teatro.

ABSTRACT

The objective of this paper is to present an analytical systematization of the conceptualizations around the stage performances presented in the XII version of the International University Theater Festival (2015), organized by the Department of Performing Arts of Universidad de Caldas, for which a categorization of the pieces submitted to consideration and scrutiny of the external reader - viewer, with a view to future deepening of each of the categories listed, is proposed.

KEY WORDS

Collective creation, new theatre, performance, post-dramatic, psychophysics.

* Recibido: 10 de abril de 2016,, aprobado:10 de octubre de 2016

“Cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves”

Lope de Vega

INTRODUCCIÓN

La siguiente es una reflexión sobre el hecho teatral, cuyo pretexto lo constituye el análisis de los trabajos escénicos presentados entre el 5 y el 9 de octubre de 2015, en la XII versión del Festival Internacional de Teatro Universitario, en Manizales, evento organizado por el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas –del cual hace parte el programa de Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en teatro–, con la participación de cuatro países (Perú, México, Argentina y Brasil), el Teatro Experimental de Cali –TEC– como grupo profesional invitado en la celebración de su 60 aniversario, y los *Desmontajes*, espacios académicos en donde se reflexionó y se debatió en torno a los procesos de creación, desde lo académico y desde lo puramente disciplinar, cuyo sustrato central fue una mirada diversa en torno a la *Creación colectiva*, una particular expresión en tanto método, como proceso y, en fin, como estilo de abordar el trabajo escénico en nuestra reciente historia del teatro colombiano (Jaramillo, 2004).

Actuando como lector externo de este acontecimiento teatral, académico y pedagógico, he querido proponer una mirada especial del evento, en el enfoque de alguien con alguna experiencia en el oficio de actor, director, dramaturgo y por supuesto como docente de las artes escénicas, en el propósito de aportar una

memoria, y una suerte de sistematización de las propuestas que se esgrimieron en estos cinco días de entrega absoluta al arte del actor, al arte de la pedagogía y a la enseñanza del teatro.

A pesar de que nuestra historia del teatro tiene su punto de inflexión en la década de los años 70, con el advenimiento de lo que dio en llamarse *Movimiento del nuevo teatro colombiano*, con su máxima expresión en la *Creación colectiva*, he querido denominar este trabajo como *El arte nuevo y el arte viejo de hacer teatro*, una inevitable alusión al texto de Lope de Vega (1973), puesto que la mirada ya desde unos 40 años –mal contados– de distancia nos invita a mirar estos procesos desde una perspectiva histórica, que para los nuevos creadores tienen ya la pátina de los tiempos pasados, y las fábulas y las historias de ese teatro se convierten en los cimientos sobre los cuales se levantan las tendencias contemporáneas del teatro colombiano.

DE NUEVO LOS CLÁSICOS: LOS IMPRESCINDIBLES

Casi que por antonomasia hemos visto en la figura de William Shakespeare la imagen más completa de un “Clásico”. Como es bien sabido, sobre este personaje se han disparado las más disímiles interpretaciones que tienen que ver con las relaciones entre la obra y el autor, discusiones que en algunos momentos lo han dejado al margen de la autoría de sus propias obras, en la tendencia que se autodenomina como *la duda razonable* (Edmondson & Wells, 2016). Sin embargo, no sobra repetir que Don William nació

en Stratford-upon-Avon, en abril de 1564 y murió en abril de 1616 (según el calendario Juliano, que continuaba operando en Inglaterra a pesar de que ya se había impuesto el Gregoriano en la mayoría de países católicos). De modo que en el año 2016 estábamos celebrando nada más y nada menos que los 400 años de la desaparición del Señor Shakespeare. En esta oportunidad la mirada giró en torno de sus comedias. De modo que hablaremos de las propuestas más genuinas sobre la dramaturgia de *El cisne de Avon*.

Como gustéis, preferiblemente en avión

Puede ser un verdadero sacrilegio confesar que las comedias de Shakespeare a veces resultan un poco insulsas y aburridas para un espectador contemporáneo, lo que no ocurre con sus tragedias, que con sus intrigas sangrientas siempre han sido de la predilección del público universal. La propuesta del elenco de la Universidad de Caldas, dirigida por el maestro Carlos Julio Jaime (que jugaban de anfitriones) partió de *Noche de Reyes, Noche de Epifanía... o Como gustéis*, comedia de equívocos y de travestismos, como era la costumbre y la técnica actoral más recurrente del teatro isabelino. Las claves de la obra las podemos encontrar en las últimas imágenes del film *Shakespeare apasionado*, con la participación como guionista del dramaturgo Tom Stoppard (más conocido por su obra *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*), cuando luego de la exitosa representación de *Romeo y Julieta* el joven dramaturgo decide poner a su amada Viola de Lesseps en una nueva aventura, ahora en clave de comedia y de juegos de enredos, haciéndola aparecer en un naufragio en las costas de Iliria (López, 2016).

La estrategia del grupo de plantearle al espectador una nueva visión del naufragio, ahora a bordo de un avión, con sus azafatas, expresándose en esa pantomima de por sí cómica, a la que recurre la tripulación, y la alusión a la tragedia de las Torres Gemelas (Nueva York, 2001), con el juego del ajedrez como detonante de la acción dramática, se convierte en una recontextualización de la obra, que abandona ciertas líneas argumentales, para centrarse en otras líneas temáticas, que se antojan al espectador como una nueva y más placentera lectura de la obra, con su especial manejo de los objetos, y desplazamientos. A pesar de que al final nos queda faltando una propuesta dramática más redondeada, esta aventura escénica se compromete con una versión muy arriesgada de la comedia shakesperiana.

Según lo expresado por el grupo, el montaje pretendió una translación de tiempo, contemporizando algunos elementos, y acontecimientos, sacando a la obra del género de comedia, propiamente dicho, y combinando elementos de la representación de los sucesos de ficción, de la época en que ha sido escrita con ciertos acontecimientos de la historia reciente, consiguiendo de esta manera *reactualizar* la obra de Shakespeare. Esto, en palabras del director, pudo “haber hecho que Shakespeare se revolcara en su tumba”, y el bardo seguramente lo hubiera apoyado en su propósito, pues en su epitafio anticipaba:

“Buen amigo, por Jesús, abstente de cavar el polvo aquí encerrado. Bendito el hombre que respete estas piedras y maldito el que remueva mis huesos”

(Halliday, 1985). Efectivamente, *Como gustéis* logró, en parte, remover los huesitos de Shakespeare.

La primavera del sueño de una comedia

Es quizás, de las comedias, la más clásica de Shakespeare. El grupo de la Universidad de Antioquia, bajo la dirección del maestro cubano Rolando Hernández, nos deleitó por más de dos horas con esta propuesta que se empeñaron en denominarla *Sueño de una noche de primavera*, no porque se tratara de una versión de “la ciudad de la eterna primavera”, como es llamada coloquialmente la ciudad de Medellín, sino porque el maestro, como buen caribeño, se introdujo en los vericuetos de examinar las fechas exactas en las que ocurren los fenómenos estacionales, con sus solsticios y sus equinoccios, y llegaron a la conclusión de que la comedia no ocurría en verano, sino en primavera. (Caprichos orbitales y elípticos del director y su grupo).

Con todo y esta disquisición de carácter astronómico, la propuesta que tuvimos la oportunidad de apreciar es un montaje tradicional de la comedia. Los personajes están ataviados y caracterizados bajo los patrones estéticos de siempre. El texto se ha respetado en su integridad y los actores-estudiantes han procurado proyectar y modular sus voces, sin que aparezca ese acento paisa característico, incluso en los más connotados elencos profesionales oriundos del departamento de Antioquia.

El director logra crear una empatía con sus actores al implementar la puesta en escena bajo la técnica del *Teatro de Creación Sicofísica y Participativa (TCSP)*, la cual se fundamenta en el “Método de las acciones

sicofísicas” de Konstantín Stanislavski (2009) Esta empatía se traslada casi que providencialmente al público, y ocurre el milagro de pasar desapercibida la fatiga que implica hoy en día soportar un espectáculo de más de dos horas de duración, para entregarnos sin reticencias a la máquina saca risas de las ocurrencias de Oberón, el duendecillo Puck, Titania, pero sobre todo de Bottom, el actor agrandado que se halla en el bosque con una compañía de cómicos atenienses.

Debe destacarse en esta puesta en escena, además de la ya referida empatía, el rigor en el manejo de los elementos de apoyo, y del conocimiento del “Sistema” de Stanislavski por parte del elenco, muy bien entendido y asimilado, pues este método en muchas ocasiones ha sido mal interpretado, y como el Quijote, a veces nos referimos a él sin haberlo leído, y mucho menos “vivenciado”. Según el director, el maestro Rolando, este proceso requiere entre otras cosas:

Un proceso creativo tranquilo, con ausencia de presión en la realización de la puesta en escena. El aprendizaje de la letra por los actores debe darse de manera sosegada, cómoda y fácil, logrado siempre en el proceso de trabajo, sin tener que aprendérsela de manera mecánica fuera de ensayo. La manera tan espontánea y natural con que se logran la mayoría de las soluciones escénicas, surgidas directamente en el desarrollo de los estudios teórico-prácticos, que activan los procesos internos que ponen en funcionamiento la memoria emotiva del actor, sus correspondientes asociaciones mentales y el complejo mundo de imágenes interiores que las constituyen (Stanislavski, 2009).

LOS CLÁSICOS NUESTROS: BUENAVENTURA Y GARCÍA

El eje central de los eventos académicos del XII Festival Internacional de Teatro Universitario giró en torno del fenómeno de la *Creación colectiva*. Casi todas las conferencias estuvieron dedicadas a analizar los diferentes tópicos de los procesos de creación colectiva en sus dos vertientes fundamentales: el Método del TEC, y los procesos del Teatro La Candelaria. Es decir, inevitable hablar de los aportes de los dos padres contemporáneos del teatro colombiano: Enrique Buenaventura y Santiago García.

En el caso del primero (Enrique Buenaventura), los aportes más importantes al teatro colombiano son: la elaboración de un método de trabajo colectivo para hacer el montaje y para escribir el texto de las obras, y la sistematización del lenguaje teatral. Esta combinación de formas de actuación, técnicas de montaje y discursos teóricos es la empleada para desarrollar su conocido método de Creación Colectiva. Este proceso se caracteriza por el discurrir de varias fases: investigación del tema, elaboración del texto, improvisaciones con los actores, puesta en escena y confrontación con el público, que puede, con sus opiniones, determinar ciertos cambios en la obra (Jaramillo & Osorio, 2004).

El segundo (Santiago García) ha sugerido insistentemente que su método se distingue de aquel (del TEC). Además de hacer énfasis en el proceso y en el modo de concebir el trabajo escénico, se apoya en las teorías brechtianas, y en las de

los teóricos del análisis textual y de los semiólogos.

Simplificando, se puede plantear que este proceso parte de un relato o una historia básica, cuyo tema es sometido a la improvisación. Una vez seleccionado el asunto, las improvisaciones se realizan sobre las fuerzas en conflicto; para cada obra, La Candelaria trabaja diferentes formas de improvisación, así la obra se estructura a través de líneas argumentales y líneas temáticas (Lamus, s.f.).

Un lunar demasiado grande

Como grupo invitado al festival se tuvo al Teatro Experimental de Cali, el ya casi legendario TEC, fundado por Enrique Buenaventura hace 60 años, y para esta ocasión nos ofreció la obra del maestro: *El lunar en la frente*, dirigida por la señora Jacqueline Vidal, su viuda.

En este montaje pudimos apreciar muchos de los elementos y soluciones escénicas características de los trabajos del grupo. Esa obsesión del maestro por las obras de piratas, sables y mosquetes, en donde el mar, los barcos y sus tripulaciones desafortunadas son siempre el telón de fondo. Esta vez, el personaje es tomado prestado de una de las obras de Daniel Defoe (2007), insigne escritor inglés, famoso por su *Robinson Crusoe*, y también obsesionado por la piratería, a tal punto que sus cuentos por muchos años también fueron "pirateados" en la acepción actual de la palabra.

La obra es también un homenaje a la mujer, en la figura de Mary Read, una chica convertida en Mujer Pirata, que tuvo

que lidiar por su supervivencia con los hombres en alta mar, para lo cual debió asumir el rol de hombre rudo e intrépido de día, mientras en las noches podía disfrutar de su verdadera feminidad. Esta ambigüedad, un tanto shakesperiana, la convierte en un personaje muy rico, lleno de matices que, la joven actriz que la interpreta, logra otorgarle, para mostrarse como una de las nuevas revelaciones a nivel actoral que nos trae el grupo de marras.

Causa sorpresa, o por lo menos cierta curiosidad, que un grupo como el TEC traiga un montaje para celebrar sus 60 años de existencia con una obra interpretada, casi en la totalidad del elenco, por una especie de *kindergarten*, en donde apenas la única sobreviviente de los actores fundacionales es la maestra Jacqueline Vidal. A pesar del ardor y la tenacidad de los noveles actores nos queda el sinsabor o la nostalgia de la ausencia de esos grandes actores que hicieron del TEC uno de los grupos –si no el más– emblemáticos de la historia del teatro en Colombia. No sobra recordar a las nuevas generaciones de teatreros que por allí desfilaron actores de la talla de un Helios Fernández y sus hermanas Aida y Líber, que llegaron a Cali de Barcelona huyendo de la dictadura de Francisco Franco, de un Pedro Martínez y una Fanny Mikey, una pareja de argentinos enamorados por el teatro, de un Luis Fernando Pérez, el inmortal Peralta de *En la diestra de dios padre*, de un Diego Vélez, el inigualable Diablo de la misma obra, de Pedro Zapata, de Humberto Arango, de Guillermo Piedrahita, de Lucy Martínez, de Nelly Pardo, Chela del Río, Danilo Tenorio, Vicky Hernández, Gilberto Ramírez, Sergio Gómez, Jorge Herrera,

Gabriel Uribe, y un largo etcétera, que en estos 60 años pasaron por allí (Rey, 1900).

El montaje del TEC nos ubica por momentos en la mejor época del grupo, pero también nos revela a un colectivo de muchachos guiados por la viuda del maestro, intentando reconstruir ese barco que a veces navega a la deriva, pero que en hora buena lo vimos fondear en tierra firme por más de una hora por el escenario del Teatro Fundadores en espera de la “Familia Forero” que nunca llegó.

Una ópera que sigue siendo bufa

Siguiendo con las obras de nuestros maestros, en particular con la dramaturgia de Enrique Buenaventura, nos encontramos con una nueva versión de *Ópera bufa*, por parte del Instituto de Bellas Artes de Cali, bajo la dirección de la maestra Doris Sarria, también con un elenco de jóvenes estudiantes, muy entusiastas por lo demás. La obra fue sometida a los mismos presupuestos de la dramaturgia del actor, siguiendo de manera ortodoxa el método de creación colectiva. Este trabajo que hace parte de la trilogía del Caribe, con la *Historia de una bala de plata*, en donde el maestro trabaja el tema del dictador. Debe señalarse una suerte de paradoja en *Ópera bufa*, pues de manera reiterada se insiste en que, como un legado del TEC, el texto teatral no se presenta como un subsidiario del texto literario, y sin embargo en esta obra, como en las otras dos del mismo tema, el experimento de Buenaventura consistió fundamentalmente en incorporar textos de escritores universales y novelistas y poetas latinoamericanos (poemas sobre las dictaduras en Centroamérica, poemas de

Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Enrique Buenaventura, Brecht, Shakespeare, Alejo Carpentier, etc.).

En este sentido, *Ópera bufa* es una obra en donde los diferentes lenguajes que hacen parte del corpus del lenguaje teatral crean la imagen escénica, que no solo se dedica a contar una trama, sino también la historia de un colectivo donde los personajes se transformaban con las épocas y cada actor, más que un individuo, construye actancias semejantes, donde la figura del dictador es el eje central de la línea temática. Un personaje que se desdobra en varios, todos encarnados por el mismo actor, acompañados de las dos muertes: la de la corte del poder, la Muerte Operática, con flores de girones de seda en el sombrero de velo negro, siempre igual, una Katrina de Posada, idéntica a sí misma y contrapuesta a esa otra muerte tosca, de fique, alpargatas y charretera a veces, la Muerte Criolla, popular, otra muerte de José Guadalupe Posada (Ruiz, 2016).

En un lenguaje escénico lleno de sugerencias ambivalentes. El montaje también asume ciertos riesgos al recontextualizar la pieza sobre hechos y circunstancias muy del presente, remozando el espectáculo escénico con propuestas actorales entre el circo y la farsa, unas veces de manera lograda y, en otras, rayanos en la caricatura.

La maravilla de estar ante un buen montaje

El Maestro o la energía de Santiago García, se hizo presente en el magnífico montaje de su obra: *Maravilla estar*, por parte del

grupo de la Universidad El Bosque de Bogotá, bajo la dirección del maestro Víctor Muñoz. Esta puesta en escena en verdad hace parte del trabajo de grado del grupo y, como ellos lo reconocen, aún está en proceso de construcción.

Los textos de García están inspirados en las obras: *Alicia en el país de las maravillas* y su continuación, *Alicia a través del espejo*, de Charles Lutwidge Dodgson, famoso escritor británico de finales del siglo XIX, más conocido por su seudónimo Lewis Carroll, quien además sería recordado también como matemático y fotógrafo. A estos referentes se debe sumar la ferviente afición del Maestro Santiago García por la astronomía (que él confesara, a raíz del montaje de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, en los años 60 con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional) y a sus investigaciones personales sobre la física cuántica y las teorías acerca de las leyes de la incertidumbre (Duque & Prada, 2004).

El personaje (Aldo Tarazona) llega de la oscuridad a un No espacio y a un No tiempo determinado. Es decir que de entrada nos hallamos ante un cronotopo bastante sui géneris, pues en estos territorios propios de la imaginación y de la alucinación los personajes van a discurrir por toda suerte de situaciones entre surreales, simbólicas y metafísicas.

El tratamiento, que a nivel formal el grupo le da al personaje, lo ubica más como un agente viajero tipo Willy Loman de Arthur Miller, aunque en su contacto con Alicia se proclama de profesión “explorador”, mientras aquella se presenta como “mentalista”. Este juego entre el explorador y la mentalista, mediado por los otros personajes extrañados en

su apariencia y en su proceder. Bumer y Fritz, que en la versión del grupo lo interpretan dos mujeres, que encarnan los roles de hombres, exultan todo un entorno de carnavalización, con claves de circo y de farsa, dotando al espectáculo de unos complejos códigos y sistemas de signos, a veces con reminiscencias del teatro del absurdo, y otras del teatro pánico, que tienen al espectador atado y en todo momento inmiscuido en la representación.

Excelente trabajo de actuación del conjunto, destacándose las chicas que hacen los papeles masculinos, la sobriedad de Aldo Tarazona y de Alicia, con una ejemplar dirección en cuanto al contrapunto de los ritmos narrativos y de ingeniosas soluciones escénicas. En la obra es fácil descubrir la otra faceta del autor, es decir esa vocación de clown que siempre acompañó al maestro Santiago García a lo largo de toda su carrera como actor y comediante.

Cabe anotar, sin embargo, que en la elaboración de los elementos de apoyo (utilería y escenografía) resultan demasiado elementales (no minimalistas). Con todo y eso, pudimos disfrutar de un buen trabajo de puesta en escena, en donde se cumplió la sentencia brechtiana, en el sentido que el arte si es bueno, ante todo debe divertir. “El arte, cuando es bueno, es siempre entretenimiento” (Brecht, 1934).

LAS NUEVAS PROPUESTAS DRAMATÚRGICAS

Este apartado está dedicado a los montajes realizados a la luz de las nuevas

propuestas dramatúrgicas, incluyendo en ellas las obras de Arístides Vargas, Fabio Rubiano, Gabriel Calderón, Roland Schimmelpfennig y Efraín Franco. Trabajos que también pueden ser encuadrados dentro de lo que hoy se autodenomina teatro posdramático. Obras reconocibles por sus textos fragmentados, su lectura paisajística, su simultaneidad, descentralidad e hibridación.

El concepto se ha acuñado en la mirada histórica de cierta contemporaneidad, sin pretender normatizar asuntos estilísticos, sino su intención se puede leer como la descripción de un conjunto de expresiones artísticas que están ocurriendo, sobre todo en Europa desde los años 60 hasta la fecha. La conceptualización ha sido sistematizada, entre otros por el alemán Hans-Thies Lehmann, desarrollada sobre todo en su libro *Teatro posdramático*, en donde lo define como una manera de superar cierta autarquía literaria, para irradiarse en todos los códigos del espectáculo teatral, de tal manera que para encontrar el sentido profundo del hecho teatral se debe descentralizar el texto y enfocar la mirada al conjunto total de la puesta en escena (Lehmann, 2016).

Una razón demasiado blindada

La ASAB, Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá, nos sorprendió con el montaje de la obra del dramaturgo y director teatral de origen argentino, Arístides Vargas, fundador y director de uno de los grupos más representativos del Ecuador: Malayerba. Aunque ya es un autor de trayectoria sus propuestas novedosas giran en torno a la memoria,

el desarraigo, la marginalidad. La suya es una escritura poética no carente de humor pero también de cierta amargura, pero a pesar de todo con la inocencia suficiente para creer que el mundo puede ser cambiado. Asimismo, su escritura tiene la crueldad de negarse esa esperanza y caer, por momentos, en la desesperación total (Alternativeteatral, 2015).

La obra de Arístides Vargas, basada a su vez en el *Quijote* de Cervantes, y *La verdadera historia de Sancho Panza* de Franz Kafka, es un relato casi que autobiográfico, pues recoge el testimonio de su hermano, Chicho Vargas, durante la dictadura argentina de los años 70. El recurso de los personajes (dos presos políticos) de imaginar otra realidad, en este caso las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, los ayuda a sobrevivir, y de alguna manera se convierte en una metáfora de la manera como Cervantes fue tejiendo su texto emblemático en prisión. Es una especie de fuga, a través de la fantasía para no alejarse de la utopía.

El montaje en rigor también era el trabajo de grado en dirección, del estudiante Juan Francisco Florido, quien tomó como pretexto la obra *La razón blindada* de Vargas, con la colaboración en la actuación de dos jóvenes actores que se revelaron en el festival por su gran histrionismo y capacidad de improvisación, además de una versatilidad e ingenio para cambiar de roles de manera casi automática. La puesta en escena deja a un lado los planteamientos políticos del autor, y se centra en el tratamiento de la locura, de modo que lo que queda es el espacio (un frenocopio) en el que dos personajes alucinados juegan constantemente a

asumir los roles de Quijote y de Sancho, con los escasos elementos que les brinda su propio entorno, acaso la tapa de un inodoro, dos palos, una mesa y un par de sillas, amén de unos trapos que les son suficientes para dotar de toda la parafernalia a sus personajes de ensoñación.

Los ambientes son creados también por un excelente diseño de iluminación que crea las atmósferas adecuadas de la realidad y la ficción; además de la presencia latente de los guardias que sugieren la interrupción ocasional de sus relatos.

Es inevitable en este montaje no evocar la pieza *Ñaque o de piojos y actores* del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, lo mismo que *Erase una vez un rey* del Grupo Aleph de Chile, y la versión colombiana de la obra, *El poder del juego* del TEAL –por allá en los años 70–, en donde parejas, tríos y cuartetos de personajes dialécticos hacían las delicias del público (Sánchez, 2015a).

El gran trabajo del equipo tiene sin embargo su inconveniente, y es precisamente la recurrencia exagerada al truco escénico utilizado para advertir el cambio de roles de los personajes, es decir, ese chasquido de dedos que al ser demasiado reiterado termina por volverse obvio y por ende predecible, además de la extensión innecesaria del espectáculo.

La muñequita ingenua y perversa de la casa

Quizás la que pudo ser una propuesta realmente contestaría en el festival fue el montaje de la Universidad de Caldas (los

otros anfitriones) de la obra del joven e irreverente dramaturgo uruguayo Gabriel Calderón, con quien podemos hacer fácilmente un equivalente de nuestro Andrés Caicedo.

La obra de Calderón es casi una premonición de adolescente en donde construye la historia de una familia, que puede ser una familia cualquiera, en donde habita una niña y su muñeca que puede ser cualquier otra niña con su muñeca. La versión del grupo, dirigida por el maestro Carlos Alberto Molano, recrea la estrategia del personaje que va de visita familiar a un espacio en donde solo sobreviven la madre y el mayordomo. Allí nos enteramos de toda la degradación de la familia con esa carga perversa de violencia y depravación que se refleja en el ser más ingenuo e inmaculado, como es el personaje de la niña (Alternativateatral, 2015).

La puesta en escena del grupo arriesga hasta la exacerbación la idea de ese pozo profundo que es el inconsciente, ese deseo latente que es la intención de matar al padre y a la madre, que en la obra no se insinúa en sentido figurado, sino literalmente. Poco a poco se va descubriendo que los actores y/o personajes, porque hay mucho de teatro de la presentación, van urdiendo una trama paralela, la cual consiste en ir involucrando al espectador desprevenido en este juego macabro, primero arrancándole unas risitas desenfadas para luego aterrarlo y acorralarlo como en los mejores experimentos del teatro pánico.

El montaje logra ese efecto de provocación al invadir el escenario con esas imágenes de travestismo, los manoseos y

obscenidades a los cuales es sometida la niña –que es idéntica a la muñequita–, la música entre la plancha y el de *strepeers show*, los carritos de supermercado típicos de la clase media y su cultura de *shopping center*, la manipulación de los objetos en un tono casi siempre rosadito, sobre todo el decorado y la escenografía, con algo de *kitsch*. Toda esta manipulación en la cual están siempre vedadas las relaciones de poder y dominación.

Sin embargo, toda esta explosión de imágenes y de atmósferas poco a poco va perdiendo su vigor, porque la intención de redundar y fastidiar al público va cediendo a una pretensión de agotar los recursos que se van desgastando y pueden opacar la capacidad de sorpresa del espectador, con actuaciones que pueden antojarse algo estereotipadas. Si los actores no se hubieran empalagado tanto en el uso y el abuso de estos recursos, que por momentos caracterizan a la propuesta de irreverente, estaríamos ante uno de los montajes más reveladores del festival.

Unas hermanas bien distintas

Cuando en una de las sesiones de los *Desmontajes* hablábamos de las comedias de Shakespeare, señalábamos que algunas de estas fueron escritas para congraciarse con la Corte, la nobleza, o con algún nuevo rico, como pudo haber sucedido con el Duque de Orsino, que algunos críticos del dramaturgo isabelino consideran que pudo haber sido un rico comerciante italiano afincado en Inglaterra, al cual los Actores del Rey implorarían su apoyo económico. Esto mismo pudo haber ocurrido con *Dos hermanas*, pieza de Fabio Rubiano que el grupo del Politécnico

Gran Colombiano puso en escena con la buena orientación del joven director Julián Romero.

¿Por qué digo que pudo ocurrir algo similar? Pues en esta propuesta dramaturgica de Rubiano no vemos al dramaturgo denso y riguroso que ha develado las pesadillas de una ciudad ciega y sorda, como han atinado a definirlo sus críticos más serios, sino a una suerte de guionista de cierta liviandad, de esos que quieren congraciarse con el establecimiento de ese teatro de evasión, escribiendo una obra llena de lugares comunes, con los archiconocidos chistes flojos y sexistas que circulan por las redes, y en saturados programas televisivos, con alguna alusión a *Medea* de Eurípides, como para darle cierta reputación al espectáculo (Teatro Petra 30 años, 2014).

El trabajo actoral un tanto desigual, asumido por las dos estudiantes del Politécnico, es digno de destacar, pues a pesar de la problemática diferencia en cuanto a los acentos y matices de los dos personajes, que crean un cerco a la verosimilitud de la propuesta escénica, logra hacer reventar a carcajadas o, como se dice en el argot de las comedias livianas, logra “hacer reír a mandíbula batiente” a un público complaciente y casi siempre dispuesto a divertirse con liviandades.

El montaje muy acertado de Julián Romero, con recursos ingeniosos, a veces algo atrevido y riesgoso, como la pretendida integración del personaje García con algún espectador desprevenido, logra su cometido al provocar en el auditorio la sensación de haber asistido a un espectáculo hartamente divertido.

Una propuesta de una importancia cardinal

La propuesta que vino del sur, de la Universidad Católica del Perú, sustentada en la obra *Los cuatro puntos cardinales*, de uno de los autores, genuino representante de la nueva dramaturgia alemana: Roland Schimmelpfennig, (nombre casi impronunciable para un texto casi indescifrable), bajo la dirección del maestro Jorge Villanueva, fue uno de los espectáculos teatrales más completos y equilibrados que tuvimos la oportunidad de apreciar en esta XII edición del Festival Internacional de Teatro Universitario en esta Manizales del alma.

La obra, con un argumento imbricado en la interrupción y en el descentramiento de las historias, se fragmenta y se rebela contra toda suerte de estructuras formales. Siempre se reiterará que un hombre ha tenido un accidente en un camión para dejar regadas sendas cajas de globos que otro hombre recoge con la intención de vivir del aire. Lo más parecido a un artista callejero. Estos dos hombres van a encontrar sus destinos en la persona de la chica a la que ambos aman, y que fue profetizado por una adivina que sabe que la muerte los ronda a todos.

En estas escasas y apenas esbozadas líneas temáticas se desarrolla una de las piezas clave de la nueva dramaturgia alemana. Un texto sugerente, con grandes evocaciones poéticas y acercamientos a otros textos y narrativas escénicas, planteado inicialmente para cuatro intérpretes (dos hombres y dos mujeres), el grupo lo metamorfosea en una hermosa obra coral, en donde es imposible no

retrotraernos a la tragedia griega. Sí, a esa tragedia de la cual deviene el teatro en Occidente y que apenas necesitó de un coro y de tres actores para narrarlo y actuarlo todo, de una vez y para siempre (Sánchez, 2015b).

Este grupo, con siete chicas y dos muchachos, asume este reto de duplicar y multiplicar los personajes. Gran experimento que logra descentrar el texto, ya de por sí descentrado. El grupo también recurre a un planteamiento de “austeridad escénica”, que nos recuerda en algo a Grotowski, en donde la poética del movimiento y un depurado trabajo vocal buscan hacer visible lo etéreo (Grotowski, 2008).

La música, lo coreográfico, el dominio del espacio escénico, el manejo de los ritmos corporales y vocales, un diseño de luces apropiado, un enfoque inequívoco de la danza teatro, y una dirección sobria pero contundente del espectáculo teatral, convierten a este montaje como la verdadera revelación del festival.

De los actores que reventaron una realidad que mortifica

De nuevo otro texto de Gabriel Calderón, ese joven dramaturgo uruguayo que está proponiendo una nueva textualidad sobre la escena latinoamericana. Esta vez el detonante es una frase cualquiera de aquellas que suele lanzar ese viejito loco y sabio, el exguerrillero y expresidente Pepe Mujica, haciendo referencia a los protagonistas del pasado político reciente, los victimarios de la dictadura y sus cómplices que se han atrincherado en los diferentes estamentos de la sociedad.

La obra, siguiendo las huellas que dejan las heridas de la memoria, nos ubica de nuevo en una historia familiar, como metáfora de la convivencia en la sociedad, con sus distintos actores. El duelo en el seno de la familia se convierte en el duelo de una sociedad que, en medio de su dolor, intenta contar toda la verdad, pero esta se fractura y se difumina como los fantasmas mismos a los que invoca.

Este montaje del grupo de la Universidad de Caldas (los insignes anfitriones), con una acertada dirección de Juan Camilo Molina, parte de las líneas argumentales del texto de Calderón, cuyas líneas argumentales son: una víspera de Nochebuena, cuando la familia se reúne –como es tradición– a dialogar, a limar asperezas, a evocar el pasado, para indagar qué pasó, a preguntarse por la causas de su disolución, termina irremediabilmente en la utopía frustrada de la reconciliación.

Imposible no evocar a *El duelo* de Chejov, ya que aquí de lo que se trata es de representar con toda actualidad los conflictos del hombre en cualquier latitud, es decir, aquello que no se puede ubicar en la solemne tontería o en la más sublime estupidez. Algo puede estar pasando en ese momento, en ese entonces y en ese ahora, para que hechos tan graves se den sin sentido en una sociedad burguesa llena de rituales y de amnesias que deambula dando palos de ciego (Chejov, 1979).

Todo esto sería puro melodrama, sino fuera por la estrategia del dramaturgo de traernos a escena el hecho de que casi todos sus familiares están muertos, acaso, con la excepción de la abuela paterna, y el novio de Ana, un joven con ínfulas de científico que se las ingenia para

regresarlos al presente, como una manera de congraciarse con su novia que tiene sus ilusiones detenidas en el pasado.

En este oleo de familia van apareciendo los fantasmas de la Madre, el Abuelo materno, su Padre, y su Tío, quien se encarga de ubicarnos en el tiempo. Así se va develando lo ocurrido en el pasado, una reconstrucción fragmentaria, pues el silencio y la amnesia de los protagonistas obligan a los espectadores a imaginar (el subtexto) lo que ocurrió en el pasado. Finalmente nos enteramos de que el abuelo colaboró con la dictadura, su padre y su tío fueron guerrilleros, y los demás roles que completan el fresco de la sociedad uruguaya del posconflicto (Dramaturgia uruguaya, 2012).

La puesta en escena, sobria, tamizada, con un manejo acertado del espacio, en donde los *flashbacks* ocurren sin ningún artificio, logra atrapar al espectador en esta atmósfera de misterios, evocaciones y realidades políticas que aborda la pieza. Tal vez el único *pero*, que debemos señalar, es la desigualdad en el nivel de interpretación de los actores, pues algunos se desenvuelven casi a un nivel profesional, mientras otros se quedan en un nivel muy aficionado.

Con todo, es junto al trabajo de nuestros compañeros de *Los cuatro puntos cardinales*, de la Universidad Católica del Perú, uno de los trabajos más inquietantes y reveladores de este festival.

Cabeza de Vaca o lo que va de la historia a la ficción

El trabajo que trajo la Universidad de Guadalajara: *Conjueros*, obra en formato de

monólogo múltiple, de uno de los nuevos dramaturgos mexicanos, Efraín Franco Frías, demanda una lectura especial. La obra es una especie de ficción histórica sobre el periplo del conquistador español Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y de su supuesto hijo Crisóstomo. (¿Personaje de ficción?).

Para el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, el enfrentamiento del narrador con el material que proporciona la historia también es un asunto de ficción, ateniéndonos a la reconfiguración de las historias por la memoria. Discusión que parte en torno de la identidad narrativa.

Para Ricoeur interpretar es extraer el ser-en-el-mundo que se halla en el texto. En este sentido, se propuso afrontar el problema de la “apropiación del texto”, es decir, de la aplicación del significado del texto a la vida del lector. La reelaboración del texto por parte del lector es uno de los ejes de la teoría de Paul Ricoeur (1999).

La intención de *Conjueros* se puede leer en la idea de mostrar el lado tenebroso de la Iglesia en la época de la Inquisición. Y para ello recurre tanto a lo documental como a la ficción histórica, en donde la puesta en escena gira en torno a la vivencia del conquistador español Alvar Núñez Cabeza de Vaca y su hijo Crisóstomo, quienes a través de un tratamiento especial del tiempo y del espacio se enfrentan a la Santa Inquisición. Se reconstruye una época de represión, cuando Cabeza de Vaca es acusado de no ser fiel a la Corona española por ciertas acciones y actos en contra de la institución religiosa, lo que fue suficiente para que la Inquisición le iniciara varios juicios y lo despojara de sus títulos.

Con la dirección del chileno Ricardo Hernández Salgado, quien no pudo viajar por diferentes razones, y la actuación de David Venegas Norzagaray, egresado de la Licenciatura en Artes Escénicas, con orientación en teatro, de la Universidad de Guadalajara, la obra se nos presentó como un trabajo de actuación muy profesional, con un tratamiento escenográfico y un diseño de iluminación muy sugerentes. Bastaron el tendido de un juego de sogas y unos pequeños círculos de luz para evocar una embarcación de la época, las mazmorras de la Inquisición y los palacetes de los prelados que decidían la suerte de los hombres caídos en desgracia en esta empresa alucinada de la conquista de América, como los ritos y las ceremonias de los indígenas con sus sortilegios interviniendo la realidad. Igualmente, se debe destacar la hermosísima partitura musical de Saúl Franco Hernández, quien interpreta su música original en vivo.

Personalmente, tuve la oportunidad de acercarme a estas historias, cuando en 1994 puse en escena la obra *Guatimoc o la caída de un imperio*, basada en el texto del escritor colombiano de la época republicana José Fernández Madrid, que curiosamente trató el tema de la conquista de México; en ese momento me atrapó la crónica de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, más conocida como *Naufraños* (Núñez, 2008). La historia del conquistador que, paradójicamente, es conquistado culturalmente por los indígenas mexicanos y sus prácticas de chamanismo.

DE PERFORMANCES, INSTALACIONES Y OTROS DEMONIOS

Se nos ha vendido la idea de que los performances, las instalaciones o cualquiera de las acciones escénicas que trascienden las convenciones de lo puramente disciplinar, entiéndase el teatro o la danza, son un asunto exclusivo de la posmodernidad, y nos olvidamos que desde Esquilo el teatro griego, con todo y lo asombroso de su maquinaria, ya empezaba el tema de estos formatos puesto que de alguna manera el factor de la improvisación estaba enfocado en la idea de la provocación o el asombro, apoyados en un sentido particular de la estética, en donde lo interdisciplinar juega un papel preponderante.

También, el *performance* y la *instalación* están asociados a la idea del arte en vivo, el *happening*, el *body art* y, en términos generales, al arte conceptual. En el marco del cronotopo, la historia de estos formatos arranca comenzando el siglo XX, con las acciones en vivo de artistas identificados en los movimientos vanguardistas, muy cercanos al futurismo, al constructivismo, al dadaísmo y al surrealismo. Se puede considerar *El misterio bufo* de Vladimir Maiakovski, uno de los montajes precursores, con un enfoque cubofuturista, que en su época no fue muy bien comprendido, en plena efervescencia de la Revolución Rusa (Maiakovski, 1974). La idea es provocar una experiencia visceral o conceptual en un espacio y un ambiente específico; para ello, el espacio de exposición de la obra es transitado por el espectador para que interaccione con ella. Las intervenciones

en espacios naturales se han convertido en una de las formas más recurrentes de estas propuestas, y el Festival en su XII edición en Manizales no fue la excepción.

Buscando una salida a cualquier precio

La propuesta de la artista Daiana Carvalho Miranda: *Salida de emergencia*, de la Universidad Federal de Bahía –Brasil–, se inscribe en este formato del performance en donde una de las intenciones de la artista es incomodar al espectador, hacerlo partícipe en medio de su incomodidad, e interrumpir fugazmente su cotidianidad. En este trabajo se nota que hay más justificación que realización, pues en verdad la artista logra incomodar y hasta exasperar al espectador en el hecho de obligarlo a describir unos caminos en donde la geometría del espacio no concordaba con la geometría de su destreza corporal.

La epidermis diseminada en lo concreto

El trabajo del profesor Fernando Ovalle de la Universidad de Caldas (el último de los anfitriones): *Piel de cemento*, logró una intervención plástica y dancística con el espacio adyacente al Galpón de Bellas Artes. En la integración con dicho espacio y su materialidad, está la clave de profundización en lo orgánico de su propuesta. El entorno logró ser descrito con unos cuerpos que humanizaban por instantes la paródica estabilidad de las esculturas de hormigón en posiciones aéreas saltando en la cuerda floja. La piel se fundió con el cemento, y la música penetró hasta los folículos pilosos, encontrando en los poros de los andenes y senderos de concreto que fueron revestidos por

una especie de halito vital. El alma de los cuerpos en movimiento, conjurando el dolor y la ansiedad de estos espacios para ser habitados y resignificados por la magia de la danza.

Mutatis mutandis

La propuesta que llegó de Argentina con María Luz Roa, de la Universidad de Buenos Aires, a pesar de ser la socialización de un trabajo de grado en Antropología, concluye con una juiciosa investigación sobre el mundo de una población de cultivadores y cosecheros de la yerba mate (los tareferos), caracterizados por sus paupérrimas condiciones de vida. La obra, que se define a sí misma en dos partes, en primer lugar *Biografía mutante* en su tratamiento musical y en segundo lugar *Carne oscura y triste ¿qué hay en ti?* con un enfoque de teatro documental, se presenta como una propuesta híbrida entre el monólogo y el performance. El espectador es sobrecogido con imágenes sugerentes proyectadas sobre una pantalla tamizada con materiales propios del trabajo de los tareferos, cuya voz asume la actriz y performer, en una especie de denuncia muy cercana formalmente a estrategias del teatro de los 70. Imposible no evocar el documental *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva, además de la realidad de nuestros raspachines de hoja de coca, que son la parte de la cadena más frágil y demencialmente combatida del narcotráfico (ProimagenesColombia, 1966-1971).

Esta vocación trágica de la existencia de la pobreza, tal como la presenta la obra, que por momentos se asoma a lo elemental, con sus estereotipos y lamentaciones,

cercanos al melodrama de la miseria, por desgracia no ha logrado cambiar lo que se debería cambiar.

CONCLUSIONES

Sobre lo observado en este XII Festival Internacional de Teatro Universitario de Manizales, que en estos momentos se ha posicionado de tal manera que puede ser tanto o más importante que el mismo festival homónimo de teatro profesional, y que paradójicamente hace ya algunas décadas empezó siendo un festival de teatro universitario, podemos hallar algunos elementos esenciales que debemos destacar.

En primer lugar, el homenaje a los 60 años del TEC situó la discusión académica en los terrenos de la reflexión en torno de la *Creación colectiva*, al concepto de Grupo, y a una revaloración del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. En este sentido fueron un gran insumo las lecturas y los enfoques que sobre el tema aportaron los maestros Thamer Arana y Mario Cardona de la Universidad de Antioquia, específicamente sobre el Método, el desarrollo de su sistematización, sus enunciados, y su incidencia en lo pedagógico y en lo dramático. La vivencia de la creación colectiva en el Teatro La Candelaria, entendida como procesos expresados a través de experiencias de vida por parte de Alexandra Escobar y Felipe Rendón, jóvenes exponentes de las nuevas generaciones de la escena nacional.

Conocer de primera mano el legado del Maestro Enrique Buenaventura, a través de los talleres que orienta la maestra Jacqueline Vidal, y que se obstina por

ampliar la circulación de la obra del TEC, con el riesgo de que el pensamiento del maestro se convierta en doctrina.

La inevitable permanencia de los clásicos y sus viejas artes de hacer teatro que siguen permeando a los hacedores de las nuevas. Me refiero al joven Shakespeare, que sigue y seguirá siendo un faro imprescindible para todo estudiante y actor que quiera perseverar en el oficio.

La revalorización de la obra de nuestros maestros que ya empiezan a volverse clásicos, pues sus obras se siguen y se seguirán montando en todos los festivales de teatro, profesionales o aficionados. Nos referimos, por supuesto, a Santiago García y a Enrique Buenaventura.

El desarrollo de una nueva dramaturgia latinoamericana, con voces que refrescan la escena, a través de obras llenas de vitalidad y de otras miradas para develar nuestra realidad. Autores como Arístides Vargas, Gabriel Calderón, Efraín Franco, y Fabio Rubiano, empiezan a ser imprescindibles en las puestas en escena del teatro nacional.

La necesidad de volver a conversar civilizadamente sobre nuestros procesos, nuestros hallazgos, y nuestras limitaciones. Diálogos que en los 60 alimentaron la *Familia Forero*, pero que se han resignificado en estos momentos con eventos académicos como los *Desmontajes*, que propician la discusión y el enriquecimiento de nuestro trabajo, con el riesgo de que en algunas valoraciones críticas se cometa alguna injusticia con alguien, como las que se pudieron haber cometido con la presente lectura.

REFERENCIAS

- Alternivateatral. (2015a). La razón blindada. <http://www.alternivateatral.com/obra9486-la-razon-blindada>
- Alternivateatral. (2015b). Mi muñequita – la farsa–. <http://www.alternivateatral.com/obra13921-mi-munequita-la-farsa>
- Brecht, B. (1934). *Cinco dificultades para decir la verdad*. Recuperado de <http://archivo.juventudes.org/textos/Bertold%20Brecht/Las%20cinco%20dificultades%20para%20decir%20la%20verdad.pdf>
- Chejov, A. (1979). *Teatro completo*. Madrid, España: Editorial Aguilar.
- Defoe, D. (2007). *Historias de piratas*. Barcelona, España: Ediciones Byblos.
- Duque, F. & Prada, J. (2004). *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá, Colombia: Investigación teatral editores - Ministerio de Cultura.
- Edmondson, P. & Wells, S. (2016). *La verdad sobre Shakespeare: argumentos, evidencias y polémicas*. Barcelona, España: Editorial Stella Maris.
- Grotowski, J. (2008). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Halliday, F. E. (1985). *Shakespeare. Grandes biografías*. Barcelona, España: Biblioteca Salvat.
- Jaramillo, M. M. (2004). Teatro en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 17.
- Jaramillo, M. M. & Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista Estudios Sociales*, 17, 107-112.
- Lamus O., Marina. (s.f.). *Biografías*. Colección: Artes y Oficios. Biblioteca virtual del Banco de la República.
- Lehmamn, H.-T. (2016). *Teatro posdramático*. Editorial CENDEAC.
- López, L. (2016). *Shakespeare en el cine*. España: T&B Editores.
- Lope de Vega, F. (1973). *El nuevo arte de hacer comedias en nuestro tiempo*. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe.
- Maiakovski, V. (1974). *Poesía y revolución*. Barcelona, España: Península.
- Núñez Cabeza de Vaca, A. (2008). *Naufragios*. Editorial Losada.
- ProimagenesColombia. (1966-1971). Chircales. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1566
- Rey, P. N. (1900). *Actores del TEC & 501210*. OTRO: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Ruiz, O. L. (2016). *La dramaturgia de Enrique Buenaventura en Ópera Bufo* (tesis de magíster). Universidad del Valle, Cali, Colombia. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/10274/1/CB-0565882.pdf>
- Sánchez, C. A. (2015a). *Teatro de los 70s*. Bogotá, Colombia: Mincultura - Proyecto Editorial La Esfinge.
- Sánchez, C. A. (2015b). *Teatro griego del siglo V a.C. Para el teatro colombiano del siglo XXI d.C*. Bogotá, Colombia: Mincultura - Proyecto Editorial La Esfinge.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona, España: Alba.
- Teatro Petra 30 Años. (2014). *Grandes creadores del teatro colombiano*. Bogotá, Colombia: Mincultura.