

Cómo citar:

Sánchez, C.A. (2015). Una aventura en escena con la metafísica y lo posdramático (una indagación sobre dos producciones teatrales de los años 80). *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 146-159.

UNA AVENTURA EN ESCENA CON LA METAFÍSICA Y LO POSDRAMÁTICO (UNA INDAGACIÓN SOBRE DOS PRODUCCIONES TEATRALES DE LOS AÑOS 80)*

AN ADVENTURE ON STAGE WITH METAPHYSICS AND POSTDRAMA: AN INQUIRY ON TWO THEATRICAL PRODUCTIONS FROM THE 80'S

Carlos Alberto Sánchez Quintero**

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

RESUMEN

Objetivos: Estudiar y sistematizar las primeras experiencias del teatro colombiano posdramático, en dos de las principales producciones escénicas de los años 80: *El mundo perfecto* y *Out Side, ¿Okey? Divertimento para sordos y esquizoides*. Dos obras dramáticas y puestas en escena del autor. **Alcances:** Se trata de destacar estas experiencias escénicas que marcan un hito en la historia del teatro colombiano, pues su proyección y visibilización son importantes para futuras investigaciones sobre estos tópicos. **Metodología:** Se recurre a un trabajo metodológico de tipo descriptivo, pues el ensayo se propone realizar una memoria exhaustiva de todo el proceso emprendido por los actores que participaron en su creación y montaje. **Conclusiones:** Establecer una propuesta de sistematización de los procesos de montaje de las dos obras, a través de las voces de sus propios protagonistas. Trabajo fundamental al que podrán acudir las últimas generaciones de teatristas colombianos para conocer de primera mano la historia reciente del movimiento del teatro colombiano.

PALABRAS CLAVE

Posmodernidad, posdramático, metafísica, canovacho, montaje, dramaturgia, creación colectiva, misterios, carnavalidad.

ABSTRACT

Objective: To study and systematize the first experiences of post-dramatic Colombian theater in two main stage productions of the 80's: *The Perfect World* and *Outside, OK? Divertimento for the Deaf and the Schizoid*, two dramatic and put on stage works of the author. **Scope:** It is about highlighting these scenic experiences that become a milestone in the history of Colombian theater, as their projection and visibility are important for future research on these topics. **Methodology:** A descriptive methodological approach is used since the article is intended to make an exhausting memory of the process undertaken by the actors who participated in its creation and staging. **Conclusions:** Establishment of a systematization proposal of the staging processes of the two plays through the voices of their principal actors, in a fundamental work that will serve the new generations of playgoers to know firsthand the recent history of the Colombian theater movement.

KEY WORDS

Post-modern, post-dramatic, metaphysics, canvas, staging, drama, collective creation, mysteries, ludicrous.

* Recibido: 30 de mayo de 2015, aprobado: 18 de agosto de 2015.

INTRODUCCIÓN

*“El espectador que va al teatro
debe poder completar con la fantasía cuanto
permanece inexpresado”*
(V.E. Meyerhold)

La década de los 80 nos tomó por la espalda y nos dejó prácticamente defragmentados, entre otras cosas porque la posmodernidad se movía sigilosa en todos los ámbitos de la creación artística, y el teatro era una de sus víctimas privilegiadas; y digo víctima, porque nada más volvió a ser duradero y la fugacidad de los hallazgos se convirtió de ahora en adelante en la impronta de los nuevos tiempos.

En esa década habían ocurrido cosas que eran impensables en la década anterior, y que en términos generales se podía definir como un momento de reconfiguración del mundo a todo nivel y en todos los campos, desde lo político, lo económico, lo social, lo cultural, lo artístico y lo tecnológico. Como resulta imposible hacer un recuento exhaustivo de todo lo que ocurrió en esta década, basta señalar de forma aleatoria algunos sucesos que nos conmovieron y que todavía resuenan en nuestras mentes. Todavía se aprecian las tensiones de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética. La amenaza nuclear persiste, pero pese a ello emerge la figura carismática de Mijaíl Gorbachov, el mandatario soviético que nos familiariza con términos como *glasnost* y *perestroika* (Olaya en Sánchez, 2012, pp. 13-14).

Una de las características de la ortodoxia de quienes nos formamos bajo los dictados de la Creación Colectiva, era que al final del proceso se constituía una “comisión de dramaturgia” que se

encargaba de redactar el texto resultado de todos los ejercicios de investigación –trabajo de mesa o de escritorio– pero fundamentalmente de las reflexiones que arrojaban las improvisaciones sobre las líneas temáticas y argumentales, y en general sobre los diferentes decursos que tomaban las historias que nos proponíamos convertir en espectáculo teatral. Así lo había hecho el TEC (Teatro Experimental de Cali), y La Candelaria, grupos convertidos en los paradigmas de esta metodología de trabajo, que era una de las improntas del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. Sobre esta premisa no fueron pocos los grupos que consideraron que también la escritura del texto literario de la obra era cosa de reunirse todo el colectivo e ir escribiendo a cuatro, seis, ocho y hasta una veintena de manos como si se tratara de hilvanar palabras sobre la idea de una dinámica a la mejor manera del *cadáver exquisito*.

SOBRE EL MUNDO PERFECTO

*“El público creará en los sueños del teatro,
si los acepta realmente como sueños y no como copia
servil de la realidad,
si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica
del sueño,
que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y
terror”*
(Antonin Artaud)

Empezamos a entender entonces que el grupo era en definitiva coautor de los engendros que paríamos colectivamente, aunque en últimas no faltaba el acotista de barrio que definía las obras de este periodo como “creaciones colectivas de Enrique Buenaventura o de Santiago García”. Esa manera artesanal de abordar la escritura de textos dramáticos, heredada

fundamentalmente del teatro medieval, en donde las corporaciones y cofradías de artesanos abordaban colectivamente el montaje de esos Misterios, Autos sacramentales y Moralidades, no se preocuparon por dejar memoria escrita de los textos literarios que casi siempre eran las sagradas escrituras y los evangelios apócrifos, sino que en definitiva lo que más les interesaba era el montaje del espectáculo teatral con un componente visual, atractivo para el público que era en verdad la misma feligresía (D'Amico, 1954, p. 149).

En mi caso particular ya había tenido experiencias previas en el trabajo de Creación Colectiva con las obras *El poder del juego*, y *Pesadilla o la historia de un común* que abordamos con el TEAL (Teatro Experimental América Latina), obras que empezaron con un simple canovacho y muchos años después entraron en la categoría de textos dramatúrgicos propiamente dichos. Sobre *El mundo perfecto*, en su versión literaria, puedo decir que noticias del escritor libanés Jalil Gibrán las tuve en 1980 cuando colaboré en la dirección de un ejercicio de puesta en escena con la estudiante y futura actriz Dorian Gálviz, ejercicio que era requisito indispensable en la conclusión de los estudios en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en la clase de Montaje con el Maestro Santiago García. Esta fue una experiencia muy enriquecedora porque se logró diseñar un montaje de tipo minimalista, con gran economía de movimientos y una gestualidad muy precisa, sobre dos textos del emblemático poeta: *El loco* y *El mundo perfecto*, utilizando como único elemento de escenografía un pequeño cajón de madera, lo más parecido

a un guacal de esos en los que se empaca la fruta en las tiendas de abastos.

Estos textos los propuso Dorian Gálviz influenciada por los debates que se generaron en aquel Festival Nacional del Nuevo Teatro, en el cual el TEAL había participado con la obra *Pesadilla o la historia de un común*, con dramaturgia y dirección de quien escribe estas notas (Sánchez, 2011, p. 72).

En este festival se revivió la figura de Antonin Artaud, se pontificó sobre sus postulados contenidos en el Teatro de la Crueldad, se agitó la bandera de la ritualidad, la condena al Realismo Socialista, y la necesidad de una inmersión en el Teatro Antropológico o Tercer Teatro que propugnaba Eugenio Barba, discípulo de la figura mítica y gurú del teatro, el polaco Jerzy Grotowski. Los profetas criollos que se convirtieron en maestros de ceremonia de esta otra ceremonia antropológica fueron Juan Monsalve y Sergio González, fundadores y directores del Teatro Acto Latino, quienes crearon el primer gran cisma del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, con la presentación en dicho festival de la bellísima puesta en escena de la obra *Blacamán*, una adaptación del cuento de Gabriel García Márquez *Blacamán el bueno, vendedor de milagros*, quien todavía no era el flamante Premio Nobel de Literatura, sino el célebre escritor de *Cien años de soledad* y de *El otoño del patriarca*, director de la izquierdista revista *Alternativa*, defensor de los presos políticos, y paseante y visitador asiduo de las pocas salas de teatro alternativo que existían en el país, y en donde se realizaban las funciones del festival (García, 1994, p. 228).

En ese contexto hice las primeras lecturas de la obra de Jalil Gibrán. Tuvieron que pasar luego muchas situaciones y varios años para que volviera a realizar otra lectura de dichas obras. En primer lugar, la disolución del TEAL, el surgimiento de la empresa Centro Cultural Gabriel García Márquez (CCGGM), y la creación de la Fundación Teatro Quimera, una quimera iniciada con algunos sobrevivientes del García Márquez. El Quimera para poder sobreaguar tuvo que realizar una versión de bolsillo del *Misterio bufo* montado con el TEAL, remontado con el García Márquez, y ahora con el nuevo grupo, rebautizada *Juglarada*. También retomó la versión de *El diario de un loco*, adaptación del cuento de Nicolás Gogol, en los últimos estertores de nuestra estadía en el CCGGM. Es decir, tuvimos que empezar con un repertorio medio prestado por decirlo de algún modo. Todo esto ocurría en 1985. Año eminentemente trágico para Colombia y el mundo, pues fue el tiempo del fatal terremoto en México, la toma del Palacio de Justicia por el movimiento guerrillero M-19, la retoma brutal por parte del Ejército, y como colofón de todo esto, la avalancha que desapareció a la población tolimense de Armero por la erupción del volcán Arenas del Nevado del Ruiz.

El año 1986 nos recibe con la necesidad de montar una obra nueva, una obra con la que adquiriéramos realmente cédula de ciudadanía y reconocimiento para seguir sobreviviendo en la lucha feroz de esta selva del teatro colombiano. Evoco entonces la idea de ese montaje que hiciéramos con Dorian Gálviz sobre los textos de Jalil Gibrán y los propongo como pretexto para una nueva aventura escénica ya con el Teatro Quimera. En

este proyecto medio chiflado, o mejor, chiflado y medio, nos comprometimos: la gran actriz y productora Amparo Olaya, el agudo crítico, actor e investigador Jorge Prada, el joven y talentoso actor y clown Oswaldo Rodríguez, “El viejito”, como llamábamos cariñosamente al Maestro Jorge Fernando Ospina, que regresaba de un exilio de varios años en la ciudad de Neiva, y se unía a la pandilla de creadores, y por supuesto, el suscrito.

Yo venía de Neiva, de trabajar como docente de la Escuela de Teatro de la Universidad Surcolombiana y allí había tenido oportunidad de trabajar con algunos textos de ese autor libanés, que a mí personalmente me chocaba mucho, me molestaba..., y me había planteado una distancia con ese autor. Pero con la propuesta del Teatro Quimera de hacer una puesta en escena, un espectáculo, en el cual se le otorgara otro estatuto a esos textos, que empezaran a decir otras cosas, mi actitud cambio. Entonces el grupo se da a la tarea de construir un mito, el mito de El Mundo Perfecto, y ese espíritu de rebeldía que hay en el fondo de estos textos aparece de pronto, esas voces de protesta contra las duplicidades de los hombres, contra la hipocresía, la insensibilidad y todos los falsos convencionalismos que gobiernan la vida. (Ospina en Ospina y Prada, 2006, p. 15)

Este trabajo lo emprendimos en la antigua sede del Quimera en el barrio Colombia, y la responsabilidad y la mística con la que nos propusimos realizarlo se vio reflejada en los resultados. Nos internamos en un

terreno que hasta ahora había sido vedado para nosotros mismos, y era el reto de crear atmósferas distintas, otro tipo de personajes, otros temas, otras historias.

Uno de los primeros obstáculos fue la misma naturaleza de esos textos, que estaban destinados fundamentalmente para ser leídos, en la intimidad, en la soledad del lector. Además, para ser leídos en unas circunstancias muy particulares. Era como imaginar a un individuo medio fantasmal por ahí a la una de la madrugada, muy preocupado por su existencia, por los problemas del cosmos, tratando de buscar entre sus papeles la pátina de los poemas de Gibrán.

En el terreno de lo teatral nos surgían varias preguntas, como: ¿Estos textos cómo pueden ser enunciados y por qué tipo de personajes? La única respuesta a estos interrogantes fueron las primeras improvisaciones que empezaron a dar importantes sugerencias. Se acordó que cada actor interpretara tres poemas-cuentos, que tuvieran cierta conexión temática; pero luego nos dimos cuenta de que necesitábamos una estructura, un argumento, que le diera cohesión a los 12 poemas-cuentos seleccionados. Comienza a aparecer la idea de un mito, en el que un individuo quiere erigirse por encima de la rutina, por encima de esa vida mundana que lo atormenta, para construir un mundo que viene a ser el objetivo de todos los hombres, un mundo de lo metafísico en donde lo espiritual tenga la importancia debida.

El montaje empieza a tener trazos etéreos, simbólicos, expresionistas. Realmente eran otros los tópicos que estábamos

tratando, y ello requería de otros lenguajes que implicaban un tipo de actuación distinto. Hablar de seres asfixiados en sus ataduras y aplastados por seculares prejuicios, era una tarea nada fácil, y más en el estilo del autor libanés.

La temática de la obra tenía que ver con el ser, es decir lo ontológico, la libertad individual, y ese asunto no calaba mucho en algunos espectadores. Había una marcada tendencia hacia lo colectivo, con miras bien definidas hacia las utopías socialistas. Pero los tiempos estaban cambiando, otros vientos estaban llegando desde diferentes partes del mundo. Entonces lo que proponía la obra era un volver a mirarse a sí mismo, hacia la introspección, hacia el individuo que requería también ser examinado mediante la intuición metafísica, o desde una óptica más profunda, obviamente, desde el arte.

La piedra del sacrificio bautismal se levanta sobre una grande garra de buitre incrustada en las entrañas de la tierra. Un firmamento surcado por sonidos de pájaros y aves de distinta índole. De pronto una densa oscuridad. El mundo se estremece por un movimiento telúrico que viene de sus entresijos o de los miasmas del aire surcado por pájaros que mueren de pavor. Todo es oscuridad. Hacia los extremos de ese firmamento se proyectan las sombras de unas trompetas de fábula que anuncian el inicio y el final de los tiempos. Después músicas de gaitas, cítaras y otras cuerdas que estrangulan el sueño, advierten que sobre la cima del abismo de vértigo, en el centro de la misma fumarola del

principio de todo lo creado, hará su aparición un personaje todo albino él y al que todos recuerdan como El Creador. Así El Creador dibuja con su cuerpo blanquecino, en la bruma de todos los siglos, una danza en la que ordena los elementos creados y por crear, con su diestra de rayos de plata que hieren la noche a través de sus encantamientos de fuego, ritmo, armonía y melodías de aves migrantes que se metamorfosean en humanoides. (Sánchez, 2012, p. 63)

Cuando aludo a la intuición metafísica, me refiero a la necesidad personal, llena de angustia de redescubrir todo el potencial ontológico que subyacía en los textos del sin igual creador, es decir los fundamentos de la estructura de la realidad y el sentido y finalidad última de todo ser u organismo viviente. Lo relativo, al Ser, en su forma abstracta y física, privilegiando lo relacionado al pensamiento, mente, sentimientos, emociones, deseos, energía y el espíritu, así como a lo que lo motiva y alienta y también, a lo que lo deprime y entristece sobre lo negativo, sus odios, culpas, adicciones, temores, egoísmos, rencores, envidias, para poderlo observar en su complejidad. Todo un amasijo de emociones, ni más ni menos.

Luego de La Danza de la Creación, nacerá el primer ser sobre la tierra. Emergerá del fondo de la caverna del mundo. Este ser es más pájaro que humano. Anunciará lo que está por suceder como premio y castigo para toda la humanidad metamorfoseada en elementos integrados a la naturaleza, aún humeante, recién creada. Este

ser alguien debió llamarlo La Criatura, puesto que fue la primera en su especie. (Sánchez, 2012, p. 64)

Así arranca una propuesta de teatro metafísico como teatro un tanto multiplicado, polisémico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos. En la propuesta supuraban las reflexiones filosóficas de Schopenhauer y de Heidegger, de Freud y Artaud, se ignoraban y resonaban entre sí. Un teatro reflexivo en el que el compromiso existencial, el uso simbólico de los objetos, el expresionismo visual, la depuración de textos y la creación de personajes límites fueran una constante.

Apelamos entonces a una metodología muy sencilla: diseñar una especie de taxonomía de los textos y ordenarlos en tríadas. Se seleccionaron 12 textos (número sagrado) repartidos en cuatro tríadas (trípticos iconográficos). El trabajo de improvisación nos señaló la necesidad de crear toda una mitología alrededor de los personajes que se iban configurando. Un Creador que sueña que sueña y que paría criaturas que a su vez se aparean entre ellas. Un mundo habitado por seres incestuosos, monstruosos, metamorfoseados con todo lo creado, pájaro, gusano, mamífero, pez, compelidos por mórbidos impulsos para desgarrar la realidad y profetizar sobre la inutilidad del futuro, sin perder la última posibilidad de tener una segunda oportunidad sobre la tierra en la etérea mente del creador.

La versión de la Obra “El mundo perfecto” basada en textos del escritor libanés Jalil Gibrán, en versión de Carlos Alberto Sánchez Q., permite adentrarnos en un universo de metáforas e imágenes apocalípticas, donde de manera definitiva y audaz la acotación adquiere un dimensión fundamental en la formulación dramática, es justo a través de su acertado uso y honda poesía la que hace que la obra encuentre un contenedor claro, la descripción de los personajes, la amplitud en el significado de la imagen, hace que la interpretación de la obra se haga de manera sensorial e invita a cualquier arrojado director a montar esta pieza como un reto para una puesta en escena provocadora y onírica. (Hurtado en Sánchez, 2012, p. 29)

La verdad es que el señor Artaud fue una luz que nos guió de alguna manera con sus planteamientos alucinados. “El teatro volvería a su lugar entre el sueño y los acontecimientos. La crueldad se da, trágicamente, en el encuentro del apetito de vida y una necesidad implacable” (Artaud, 1987, p. 13).

El Mundo Perfecto nos brindaba entonces la posibilidad de rearmar el mundo que en sus arrebatos visionarios crea Gibrán en textos tan conmovedores como: *Amigo mío, El rey sabio, El otro idioma, Los ermitaños, El loco, Las sonámbulas, El perro sabio, Me preguntas cómo, La granada*, pero sobre todo *El mundo perfecto* (Gibrán, 1975, p. 174).

El objetivo se centra en la construcción de una Ceremonia Metafísica, con una actitud reverencial hacia los propios fenómenos

naturales y los seres que presuntamente los controlaban. Un acontecimiento para aprobar el caos de la realidad, su desorden y multiplicidad irreductibles e inagotables, y aceptar que miríadas de seres y de cosas acontecen al mismo tiempo, manifestaciones de esos seres y esas cosas se producen simultáneamente y que son tan importantes –o insignificantes– unas como otras, sin excepción. Dejemos en este punto las reflexiones sobre El Mundo Perfecto.

SOBRE *OUT SIDE*, ¿OKEY?

*“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo.
Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa,
y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”
(Peter Brook, 1973)*

Con *Out Side, ¿Okey? Divertimento para sordos y esquizoides*, proyecto que emprendimos en 1989, con una tropa de lo más calificada en ese momento: Jorge Prada, Liliana Hurtado, Fernando Ospina, Amparo Olaya, Isidro Duarte, y el autor del presente ensayo, sucede algo bien interesante. Pusimos en práctica lo que se conoce en la literatura como escritura automática. La obra se fue escribiendo en el escenario, como un divertimento teatral total, sin haber construido una escritura de base. En esta obra se plantea la idea del no-argumento, no-tema, no-propósito, no-trama, no-conflicto. Se trataba de no planteamos ningún tipo de conflicto. Este aparecía a partir del juego entre roles y sus propios ejecutantes, adquirieran o no la categoría de personajes. Lo que considerábamos en ese momento que era el antiteatro.

El genotexto del espectáculo lo constituyó un boceto o canovacho concebido para un espectáculo de calle. La motivación inicial era crear una obra portátil, en la cual se integrara la música (que había avanzado en el grupo musical Los Cachifos) con el hecho escénico. Ya estábamos incursionando en otros timbres y sonoridades, distintos al del clarinete, más complejos, como la trompeta, el bugle, el saxofón. La parte escénica se pensó como la articulación de textos de diverso género: poemas, cuentos, novelas, escenas sueltas.

El espacio puede ser un desierto, un campo erial, la cuadra de un barrio al sur de Bogotá, una cancha de fútbol, o en su defecto una cancha de "banquitas". En el mejor de los casos, el espacio puede ser un espacio vacío o un agujero negro en donde se pierda el árbitro en una ovación nadaista.

A lo lejos (dependiendo del diámetro del escenario) puede apreciarse la tienda vacacional de un emir que huye de una revuelta de fundamentalistas; ahora si el director lo prefiere, y para que vaya a tono con el fútbol, puede verse desde la gradería del auditorio el arco del portero, en tercera dimensión, de un equipo de segunda división. Cerca de ese extraño artefacto se puede demarcar con cinta de enmascarar la "zona de candela" con los pasos reglamentarios del tiro penalti, que nos recordara inmediatamente las mansiones del teatro medieval, o las pocilgas del teatro pobre de Grotowski. (Sánchez, 2012, p. 109)

En este aspecto, la propuesta se ubicaba todavía dentro de cierta carnavalesidad que había caracterizado el trabajo en el TEAL y en el Quimera. Fernando Duque, uno de los críticos y documentalistas más importantes de la escena nacional, la definió como una apuesta de carnavalización de la tragedia nacional. "Pieza desconcertante y sórdida para un momento igualmente desconcertante y sórdido. Obra rica en el despliegue de elementos y personajes del absurdo cotidiano nacional, inscritos en medio de una temporalidad no menos siniestra" (Duque, 1995, p. 233).

Cuando se dio comienzo al proceso, nos dimos cuenta de que lo que teníamos era materiales diversos para desarrollar un espectáculo artístico de vanguardia, dentro de nuestras posibilidades, claro. No se trataba de copiar o imitar algunas propuestas de otros colectivos teatrales, nacionales o internacionales. Obviamente que teníamos en la memoria como una especie de depósito de muchas cosas vistas. Pero quizás lo más importante era que partíamos de nuestros propios presupuestos: los actores estábamos aprendiendo a tocar instrumentos. Fernando con el saxofón, Jorge y Liliana con el clarinete, Isidro con la flauta travesa, y Amparo con los teclados. Se trataba en últimas de poner en juego ese histrionismo actoral y musical. Ese era un propósito coherente con las búsquedas que veníamos realizando con los anteriores espectáculos.

Paso a paso vamos construyendo la obra, que iba teniendo visos posmodernistas. Una lectura de la sociedad desde lo histórico y lo estético de la que se estaba

hablando hasta ese momento, y que empezó a manifestarse en la escena. Era más una *intuición posdramática*. La verdad es que no teníamos mucha claridad ni la intención de inscribirnos en esta corriente; aunque, repito, teníamos algunas referencias de las reflexiones de Lyotard, que consideraba que tras el fin de La Guerra Fría como consecuencia de la caída del comunismo, eso conllevaba a la fractura de un sistema, de una totalidad, de un orden, de una unidad, en definitiva de una coherencia.

Según él, el proyecto modernista había fracasado en su intento de lograr la emancipación de la humanidad, y un proyecto semejante era imposible o inalcanzable en las condiciones actuales (Lyotard, 1996, p. 97).

Al tener como máximo símbolo la caída del muro de Berlín (1989, la misma fecha del estreno de la obra), se hacía evidente el fin de la era de polaridad de las dos potencias hegemónicas del momento. Esto produce como consecuencia la cristalización de un nuevo paradigma cuyo máximo exponente social, político y económico es la globalización.

En contraposición con la modernidad, la posmodernidad se nos presenta como la época del desencanto. El derrumbamiento de las utopías y el alejamiento de las ideas esperanzadoras del progreso. Se produce un cambio en el orden económico capitalista, que se concentra definitivamente en una economía del consumo. Las grandes figuras carismáticas se pierden en un agujero negro, y de pronto aparecen infinidad de pequeños ídolos que duran no más hasta el surgimiento

de otro más novedoso y atractivo. La reflexión sería sobre la naturaleza y el deterioro del medio ambiente se mezclan con la propensión compulsiva hacia el consumo.

Era ya un axioma que la posmodernidad se inclinaba en la defensa de la hibridación, la certidumbre de la cultura popular, el desapeñamiento de lo que se consideraba como la incuestionable autoridad intelectual y científica y la recurrente desconfianza sobre los grandes relatos. Es el momento en que deja de importar el contenido del mensaje, para dar paso a la revalorización de la forma. Desaparece la ideología como forma dominante del pensar lo social, para ser reemplazada por la todo poderosa presencia de la imagen. Todo, como por arte de birlibirloque, se convierte en mero entretenimiento.

Dadas las circunstancias, la mayoría de los individuos solo se preocupa por el presente; entonces, el futuro y el pasado pierden su preponderancia. Hay una búsqueda de lo ligero y de lo inmediato. Es todo un proceso de pérdida de lo individual para girar en torno de lo genéricamente masivo. La verdadera revolución que el sujeto está dispuesto a llevar a cabo es la interior. El culto al cuerpo y la liberación personal es el dogma. El amarillismo reflejado en una constante preocupación respecto a los grandes desastres y al fin del mundo se convierten en el afán cotidiano

Lo que siguió fue un pandemónium. Como marcador de punta le insinué al *referee* que le trocáramos el saxofón por los timbales antes de que los fanáticos, instigados por Otto de

Grey, incendiaran el estadio, cuya tribuna de occidente ya se había venido a tierra, pero presiento que les inspiré mucha confianza, porque creen que soy una ficha del ministerio de Defensa. (Sánchez, 2012, p. 88)

También habían llegado los conceptos del joven alemán Hans-Thies Lehmann, en torno a lo que podría categorizarse como Teatro Posdramático, una adecuación en el plano de lo escénico del concepto de posmodernidad de Lyotard. Sugirió Lehmann el término de Teatro Posdramático como noción clave para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas, hacía un nuevo inventario de las formas escénicas de vanguardia de principios del siglo XX y su evolución estética hacia un tipo de creación artística que se desarrolló con más fuerza durante los años 80 y 90. Nociones como el personaje y la imagen múltiple, simultaneidad y fragmentación, además de todas las estrategias de la interlocución, que también habíamos heredado de Bajtín, en cuanto a lo dialógico y lo polifónico (Bajtín, 1987, p. 13).

Para plantearlo en términos generales, cuando Lehmann profundiza en el análisis de este nuevo concepto teatral, identifica como uno de los fundamentos la desjerarquización de los dispositivos teatrales contemporáneos donde el texto deja de ser el elemento principal sobre el cual se estructura la obra, construyendo una relación no representativa entre la palabra y el resto de los materiales que construyen la escena, lo que da como resultado según lo explica en sus palabras:

Un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad, resultando en un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia. (Lehmann, 2002, p. 198)

Así, dentro de esta nueva forma de enfrentar la creación escénica predomina la inclusión de una pluralidad de elementos y lenguajes que, en su heterogeneidad, comparten el espacio con las artes visuales (pintura, iluminación, video-clip), musicales, arquitectónicas, literarias (texto dramático, poesía, novela) y escénicas (danza, teatro); donde no existe un elemento más importante que otro, generando una nueva dimensión performativa difícilmente clasificable dentro de los cánones tradicionales de la teoría de las artes dramáticas.

De esta manera, en *Out Side, ¿Okey?* confluían diversos códigos y signos, y estos se atomizaban, dinamitados por la misma dinámica del espectáculo; así que el plano de los significados se ampliaba considerablemente. Un aspecto importante de este raro invento fue el surgimiento de la imagen múltiple y las acciones simultáneas. No una imagen que sucede a otra, y otro tanto con la acción. Sino la imagen que dialoga con otra imagen, y una acción que se superpone con otra. Así sucesivamente.

Las ideas se iban agolpando, juntándose, y el deseo de crear un espectáculo grande, con música en vivo, y con unas historias

que impactaran al espectador. Pero nos encontramos con la enorme dificultad de no contar con los recursos económicos que nos permitieran adquirir los elementos técnicos indispensables, por ejemplo un espectro de luces más complejos y no los 10 *reflectarros* que suelen encontrarse en nuestras precarias salas de teatro. A nivel de sonido también necesitábamos un equipo moderno con gran potencia, para que la música invadiera el escenario. Pero esto no fue así. Es por ello que debemos reconocer que teníamos entre manos un buen proyecto, pero chocamos con la terrible situación que vive buena parte del teatro en nuestro país, que es la limitante de no poder invertir, de no tener los recursos para producir espectáculos de un gran nivel técnico. (En nuestro caso particular).

Sin embargo, hicimos hasta lo impensable y la obra fue presentada al público. Creo que los logros fundamentales fueron la elaboración de los personajes y el discurso escénico, con sus variaciones temáticas y su estructura un tanto disparatada.

Out Side, ¿Okey? terminó siendo referencia casi obligada en el medio teatral por su carácter novedoso y experimental. Aunque, como es lógico, tenía sus defensores y sus detractores. Hubo quienes decían no entenderla, otros se involucraron y gozaron el espectáculo.

La siguiente es una opinión de Carlos Julio Jaime, un actor de amplia trayectoria en el movimiento teatral colombiano, sobre su lectura particular de la obra:

Yo creo que *Out Side*, sin proponérselo los mismos

actores, da cuenta de ese caos universal. Porque precisamente el conflicto del mundo era no saber hacia dónde mirar, hacia dónde enrumbarse. Así parece también la obra, sin un conflicto definido, sin tema central, quizás con un elemento nuclear que es el fútbol, que a veces se vuelve instrumento para ocultar los problemas sociales. Viéndolo ahora de verdad es eso. Hay una conmoción, como la del Palacio de Justicia, aquel 6 de Noviembre, y los partidos del campeonato nacional continúan, como si estuviese pasando nada, como la frase que se volvió referencia obligada en nuestra sociedad. Aquí no pasa. Eso es el absurdo cotidiano que vivimos, al igual que lo plantea la obra. (Jaime en Ospina y Prada, 2006, p. 18)

Otro aspecto que se ofreció como muy interesante fue el tratamiento del humor, que es una constante en nuestras obras. Pero esta vez con una diferencia muy clara, muy ceñida al acontecimiento teatral, y es que empezamos a descubrir un absurdo contemporáneo, muy nuestro. Un absurdo macondiano. Las cosas raras, insólitas, que suceden en este país. El humor está dado a partir de algunas situaciones inconcebibles, por ejemplo: que a la salida de una concentración mística de un grupo de Hare Krishna confluyera una corrida de toros, y de allí pasáramos a ver unos angelitos cantando el Ave María de Schubert, o cruzarse con un par de locos mamagallistas hablando de todo lo habido y por haber.

Gran despliegue técnico: Carlos Krishna y Nando Baccano, a

la velocidad de un *flash back*, quedan convertidos en un par de angelitos del futuro: alas con plumas fosforescentes, audífonos, y micrófonos inalámbricos; tocados por unos diagramas nucleares (el esquema del átomo que todos aprendemos en el bachillerato) con luces y sonidos que nos recuerdan las películas de ciencia ficción.

Entre los dos buscan afanosamente el balón que se extravió después de la corrida de toros –en donde Aedo Bardo Duarte no ha hecho otra cosa que intentar hacer acrobacias extravagantes con el balón intentando impregnarlo de su lirismo de pacotilla–, cuando lo encuentran una luz azul –cenital– cae sobre sus cuerpos etéreos, para el público será como la visión de la tierra desde un satélite (preferiblemente el Sputnik) es decir, como una pelotita azul que flota en el vacío en medio de todos los desperdicios cósmicos. (Sánchez, 2012, p. 128)

Hallamos como unos golpes teatrales, sorprendidos, similar a lo que acontece con el *gag*. Cada situación era solucionada de la manera más insospechada. Ese fue uno de los hallazgos a nivel dramático más importantes, en especial a partir de la segunda versión, en la cual los cuadros, las escenas se hilvanaron, se estructuraron. Es apenas lógico, los personajes se fueron consolidando, a medida que iban cobrando mayor justificación, al igual que los textos que enunciaban. Todo porque el argumento era más claro, las líneas temáticas y las líneas argumentales empezaron a cruzarse, a entrelazarse. El tema central lo constituía el fútbol, dentro

del estilo iconoclasta del espectáculo. Pero ¿qué tenía que ver Lady Macbeth con el partido Colombia-Brasil que estaba disputándose? O, ¿qué tenía que ver el Réquiem con el hecho de que Colombia hubiera desperdiciado un penalti? Entonces, el fútbol terminó siendo el pretexto de base para producir los efectos de la obra. No podíamos olvidar que se trataba de un divertimento, tanto para nosotros como para el público. Ya con la segunda versión hicimos que la obra fuera más inteligible, que fuera mejor comprendida por los espectadores. El humor se construyó sobre la base de los contrasentidos, y de las lecturas múltiples. Aunque muchos siguieron añorando la incoherencia y la sinrazón de sus imágenes.

La versión de “Out Side, ¿Okey?” que presenta Carlos Alberto Sánchez Q., conserva la estructura original con la que el grupo estrenó la obra en el año 1989, es de aclarar que la obra luego del estreno, sufrió innumerables modificaciones tanto en el texto como en el replanteamiento de personajes, sustitución de escenas y hasta en la estructura narrativa misma. Las obras se van transformando y ajustando hasta encontrar su propio nicho, de tal suerte que la versión hecha por Fernando Ospina da cuenta del resultado final del montaje, mientras que la que nos propone Carlos Sánchez parte del material original sin modificaciones ocurridas en el proceso, adicionalmente a ello y creo que es donde reside su máximo acierto, Sánchez hace una estupenda indagación en la

acotación o didascálica donde este texto secundario no cumple la tradicional tarea de aportar instrucciones informativas o técnicas sino que propone una suerte de poética en donde las indicaciones escénicas son más un juego de imágenes provocadoras, escritas con gran ingenio y poesía, lo cual permite abrir la interpretación antes que condicionarla o limitarla, hace además que la obra adquiera un valor literario ya que su mera lectura es estupenda. (Hurtado en Sánchez, 2012, p. 29)

Tal vez lo más significativo de *Out Side, ¿Okey?* era esa actitud irreverente, algo agresiva si se quiere, porque se trataba de burlarnos de esos lugares comunes del teatro, desatar la crisis en los convencionalismos, en los que la gente siempre quiere encontrar las mismas soluciones, los mismos caminos recorridos. Por ello, la obra se convirtió en una gran sátira social, develando los significados ocultos de las cosas aparentemente conocidas, archisabidas, otorgándole un nuevo valor.

La siguiente es una opinión de otro hombre de teatro, Lángen Losada, consignada el mismo libro que hacemos referencia:

Cuando vi la obra, indagando ahora de donde partió, cuál fue su Genotexto, no dejé por un momento de asociar el espectáculo que presencie con lo que estaba viviendo. Es así como *Out Side* es el reflejo de lo caótico tanto en la realidad como en el mismo teatro. Y sigue sucediendo, pienso que los actores del grupo

son receptores de esa realidad, y realizan una transmutación a través de las obras, a nivel estético, de una manera intuitiva, yo diría. Es decir, yo siento que lo que uno aprecia en escena es producto más de esa crisis que el grupo sentía que de una planificación racional y cuidadosa de lo que se quería. (Lozada en Ospina y Prada, 2006, p. 22)

Concluyendo con estas breves reflexiones, al final del proceso de creación de estas dos obras de los años 80, tuvimos el palpito de salirnos de la ortodoxia de la Creación Colectiva, apartándonos de la idea de crear una "comisión de dramaturgia", puesto que el mismo trabajo invitó a algunos de los actores-autores que participaron de la experiencia a escribir sus propias versiones. Así, Fernando Ospina escribió una versión de *Out Side, ¿Okey?* producto del todo el proceso, lo mismo que Jorge Prada sobre *El mundo perfecto*. El suscrito, no cediendo a esa inveterada costumbre de llevar la contraria, también hizo lo propio, al publicar las versiones originales que fueron el primer pretexto para el montaje de los espectáculos escénicos. Textos dramáticos que están acotados de manera muy diferente, para que si alguna vez vuelven a ser llevados a escena, también se haga de manera distinta.

REFERENCIAS

- Artaud, A. (1987). *El Teatro y su doble*. México: Editorial Suramericana S.A.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

- Brook, P. (1973). *El Espacio Vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península.
- D'Amico, S. (1954). *Historia del teatro dramático*. Tomo I. Buenos Aires: Losada.
- Duque, F. (1995). *Antología del Teatro Experimental en Bogotá*. Tomo I. Bogotá: IDCT Bogotá.
- García, G. (1994). *Todos los cuentos*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- Gibrán, J.G. (1975). *El Profeta. El Loco. El Vagabundo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lehmann, H.-T. (2002). *El Teatro Posdramático*. Paris: L'Arche.
- Lyotard, J.-F. (1996). *La condición posmoderna*. Madrid: Alianza.
- Ospina, F., & Prada, J. (Comps.). (2006). *Teatro de Quimeras*. Bogotá: Ediciones Teatro Quimera.
- Sánchez, C.A. (2011). *Teatro de los años 70s*. Vol. 1. Bogotá: Ministerio de Cultura - Proyecto Editorial La Esfinge.
- Sánchez, C.A. (2012). *Teatro de los años 80s*. Vol. 2. Bogotá: Ministerio de Cultura - Proyecto Editorial La Esfinge.