

Cómo citar:

Sánchez Quintero, C. A. (2014). La tragedia del Teatro Inverso sobre Armero: una propuesta de dramaturgia, puesta en escena y actuación. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 110-120.

LA TRAGEDIA DEL TEATRO INVERSO SOBRE ARMERO: UNA PROPUESTA DE DRAMATURGIA, PUESTA EN ESCENA Y ACTUACIÓN*

THE TRAGEDY OF THE INVERSE THEATER ABOUT ARMERO: A PROPOSAL OF DRAMA, STAGING AND ACTUATION

Carlos Alberto Sánchez Quintero**

** Armero 1958. Profesor de Artes Escénicas y Literatura del Proyecto Curricular LEA. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director Artístico de La Esfinge, Teatro de Ilusiones. Director de la Revista Cultural "Creadores". Director de la Casa de la Cultura de Usaquén. Maestro en Arte Dramático. ENAD. Investigador del Grupo de Investigación INTERTEXTO. Coordinador Del Semillero de Investigación: La Imagen Escénica en el proceso del Montaje Teatral. Investigador principal del proyecto de dramaturgia y montaje de Yo, Roa Sierra. CIDC. U. Distrital. Actor, director de teatro y dramaturgo. PUBLICACIONES Palabras, diálogos y sueños de La Esfinge, Ministerio de cultura, 2010 Teatro de los 70s. Ministerio de Cultura, 2011 Teatro Para Niños. IDARTES, 2011 Teatro de los 80s. Ministerio De Cultura, 2012 Teatro comparsa y carnavalidad en Usaquén. Fondo de desarrollo local de Usaquén, 2012 Yo, Roa Sierra. CIDC, U Distrital, 2013. La hadas madrinas no van a las escuelas del sur. Proyecto editorial La Esfinge, 2013. Mail :esfinge58@hotmail.com

RESUMEN

Objetivos: Desentrañar la estructura dramática y el formato subyacente en el texto dramático: De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos. Destacar los niveles de actuación –Ejes Cuerpo-voz–, en su puesta en escena. **Alcances:** Se trata de darle continuidad y seguimiento a una lectura muy particular del desastre producido por la avalancha de Armero en 1985, que concluyó con la dramaturgia, el montaje y una manera muy particular de abordar el trabajo de actuación, estrechamente ligado a los preceptos aristotélicos contenidos en su Poética, obra en la cual perfila la estructura y las partes fundamentales de la tragedia antigua griega. **Metodología:** El ensayo pretende realizar una lectura comparada –estudio de caso– sobre la obra en formato de tragedia De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos del Teatro Inverso perteneciente al Grupo de Investigación Teatro Cultura y Sociedad, del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. **Conclusiones:** Llegar a una categorización del trabajo de dramaturgia y actuación del grupo Teatro Inverso, como una contribución trascendental a los procesos de investigación-creación del movimiento teatral colombiano.

PALABRAS CLAVE

Tragedia, estructura, onomástica, prólogo, párodo, estásimo, éxodo, cronotopo, coro, coreuta, corifeo, leitmotiv, actor, personaje.

ABSTRACT

Objectives: To unravel the dramatic structure and the underlying format in the dramatic text "De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos". To highlight the actuation levels –body-voice axis- in their staging. **Scope:** It is about giving continuity and monitoring to a very particular reading to the disaster produced by the Armero avalanche in 1985 which concludes with the drama, staging and a unique way to approach the work of acting, closely linked to the Aristotelian precepts contained in its Poetics, a work which outlines the structure and fundamental parts of the ancient Greek tragedy. **Methodology:** The essay intends to carry out a comparative reading –case study- about the play in the form of tragedy "De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos" from the Inverse Theater belonging to the research group Theater, Culture and Society from the Performing Arts Department from Universidad de Caldas. **Conclusions:** Reaching a categorization of playwriting and acting work of the Inverse Theatre group as a significant contribution to the research-creation processes of the Colombian theater movement.

KEY WORDS

Tragedy, structure, onomastics, prologue, parodos, stasimon, exodus, cronotopo, choir, Greek chorus, leitmotiv, actor, character.

* Recibido: 30 de abril de 2014, aprobado: 15 de junio de 2014

UNA BREVE INTRODUCCIÓN

“En la tragedia sólo conmueve lo verosímil”
(Jean Baptiste Racine)

El **Teatro Inverso** del Grupo de Investigación Teatro, Cultura y Sociedad del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, cuyos integrantes fueron los justos ganadores del Premio Nacional de Investigación –2013– en el área de Arte Dramático del Ministerio de Cultura, se ha caracterizado por dedicar sus esfuerzos y toda su potencia creativa al estudio y teatralización de temas y asuntos que se asocian al desastre, la catástrofe, y los daños colaterales que ha producido el conflicto interno que sigue desangrando este país, como es el fenómeno del desplazamiento forzado, y todas las violencias particulares que se desprenden de ese “agujero negro” que es la sin salida en la que se debate Colombia, y cuyo radio de acción se puede apreciar también en la esfera de lo doméstico, es decir la violencia de género, y el abuso a menores.

Estamos hablando, por supuesto, de obras como: *Rastros y rostros*, *De-sastres y costuras*, *De-lirios y crisantemos*, y la más reciente, *La Rosa y el León*, todas elaboradas en un proceso y una manera particular de asumir la Creación Colectiva, que les ha valido precisamente ese reconocimiento por parte del Ministerio, y de cuya síntesis dramática se ha encargado la directora Liliana Hurtado Sáenz (*Rastros sin rostro*, Paper, 2013).

Ahora bien, el objeto del presente trabajo, consiste en detenerme en el estudio de la obra *De-sastres y costuras*, *De-lirios y crisantemos*, en cuyo proceso

de creación tuve la oportunidad de participar, específicamente, en la asesoría historiográfica, pues sus lineamientos y caracterizaciones en cuanto al manejo del formato de investigación ya han sido configurados en diversos artículos producidos por el propio grupo (Teatro Inverso, 2013) que dan cuenta de este proceso. La idea, entonces, es una aplicación al estudio del trabajo de actuación y de la puesta en escena que tiene claramente la estructura de una tragedia griega; por lo tanto, emplearé una tipología que esté en armonía con la estructura dramática sugerida por sus creadores. Se optará, entonces, por una suerte de lectura paralela y hasta cierto punto comparativa de la puesta en escena de la tragedia antigua y la *Mise-en-scène* del Teatro Inverso con sus implicaciones en el trabajo específico de la actuación.

La estructura de *De-sastres y costuras*, *De-lirios y crisantemos*, cuyo título concede gran importancia a la figura del Calambur que juega con las palabras cambiando y alterando paródicamente su significación. “El calambur es un juego de palabras que, basándose en la homonimia, en la paronimia o en la polisemia, consiste en modificar el significado de una palabra o frase agrupando de distinta forma sus sílabas” (Wikipedia, 2014, párr. 1). Además de apelar a este recurso, la estructura de la pieza se fundamentó en la fórmula de la *Tríada*, sustrato del pensamiento mágico, y que de alguna manera hermanaba la catástrofe de Armero con la tragedia antigua griega, de los misterios eleusinos a las prácticas de hechicería Armero-cretense (Sánchez, 2013), y de igual forma cada cuadro aunque conservando su independencia, está imbuido por la

sencilla fórmula aristotélica del discurso narrativo: inicio, nudo y desenlace, que en la obra se presenta como las peripecias mismas en la secuencia: *Maldición-Pecado-Castigo*; configurándose un tratamiento en las coordenadas espacio-temporales como: *un Antes, un Durante y un Después*.

El esquema que desarrollada dicha estructura de *Tríptico* son dúos de personajes en los ejes: protagonista-antagonista, con sus respectivos agones o combates verbales, muy propios de las tragedias de Esquilo y de Sófocles (Aristóteles, 1964).

- 1) Cronotopo: Antes.
Personajes: Cura vs Prostituta.
- 2) Cronotopo: Durante.
Personajes: Enfermera vs Médico.
- 3) Cronotopo: Después.
Personajes: Rescatista vs Padre del hijo perdido.

I PRÓLOGO

Apagón. Oscuridad. Música de graves y ceremoniosos acordes. Una luz ambiente azulada que acentúa lo fantasmal presagia la entrada del coro. Para Aristóteles en su *Poética* la estructura dramática de un espectáculo escénico en formato de tragedia constaba básicamente de: *Prólogo, Episodios y Éxodo* (Aristóteles, 1964). Estos elementos a su vez tienen sus propias dinámicas, pudiendo subdividirse dependiendo de la complejidad de la obra, como en el caso del prólogo que puede indicarse con el *Párodo*. En este sentido, el

Prólogo antecede a la entrada del coro.

Párodo

(Entrada del coro propiamente dicho en la tragedia antigua)

Entra el coro. En la tragedia antigua, el coro entonaba cánticos durante la entrada por el *Párodo izquierdo* (que era en verdad una solución arquitectónica, un corredor que comunicaba a los actores con los espectadores) presidido por un flautista. Se podía danzar dependiendo del ritmo y la musicalidad. La razón de ser, es informarle al espectador el porqué del castigo que va a recibir el héroe, y en este caso, del castigo que va a recibir todo un pueblo. El coro de *De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos*, está simplificado en la presencia física de cuatro actores, cuyas siluetas se subrayan con unas túnicas en donde destaca el color gris que remite a las túnicas y mantos de los griegos, aquí, con unas máscaras más en forma de antifaz, pero que de inmediato evocan aquellas imágenes de los sobrevivientes de Armero, recién ocurrida la tragedia, que fue la postal que el mundo descubrió de sus pobladores que emergían del fango en el que habían quedado literalmente sepultados.

Aristóteles le daba mucha importancia a la *Elocución*, que él entendía como la manera particular de hacer uso justo de las palabras para expresar diáfananamente los conceptos del discurso. Esto incluye el modo de elegir y distribuir las palabras y los pensamientos en oraciones que constituyen un pensamiento completo. Los personajes y el coro de la tragedia, requerían de actores que manejaran casi a la perfección su aparato vocal, es decir,

actores que modularan y matizaran la proyección de los versos.

El frío de la espesa noche, en aquel valle de calor cayó, la ciudad toda ella mecida por la desgracia, hombres y mujeres dormían en el letargo de su ignorancia, mientras otras ciudades ardían en llamas y rabias. En mayor ignorancia, aquel hombre con ojos de fuego desafió todo el pueblo y su propio pecado le trajo negros frutos y pesados silencios. Las gentes ahora están sumidas en la agitación, la ciudad no podrá levantar la cabeza ante la avalancha de muertes que se vienen. Un dios armado de fuego la acosará a fuerza de lamentos y lloro. (De-sastres y costuras, Paper, 2013)

El manejo de las voces en este coro acordado en tonalidades graves es impactantemente limpio. Las palabras golpean como bronces el silencio y la expectación que sugiere la escena. Se nota un entrenamiento muy riguroso y una profundización en la técnica de expresión vocal que lidera el maestro Carlos Julio Jaime. Inevitable la evocación a la *Escuela de Roy Hart* que es de los estudios más serios que existen sobre el recurso físico-vocal, partiendo del entendido de que cada voz es única. Así, la idea es ampliar la gama de registros y colores vocales, profundizando en los graves y agudos hasta extender las dos octavas que normalmente alcanza la voz humana a otro rango, incluso, proponiendo la posibilidad de extender de esta forma los matices inherentes a la personalidad, liberando a la persona de su miedo a alcanzar las alturas y profundidades de su propia voz (Cerezo, 2011)

En el texto de este primer coro hay también una clara evocación a los coros de Sófocles, como aquel de la llegada de los ciudadanos de Tebas portando ramas de suplicantes que se entrevistan con Edipo para encontrar una solución a la peste que se ha enseñoreado trayendo la muerte. La intención es crear una atmósfera de cierto patetismo, como la que equivocadamente se le ha endilgado a la tragedia griega. Esta evocación también se puede leer por la vía de la parodia (AA.VV., 1982, p. 32).

Primer Estásimo

En la tragedia antigua, los *Estásimos* corresponden a la parte lírica-dramática donde el poeta expresaba su ideología, es decir, sus ideas políticas, filosóficas, religiosas, etc.; pero en verdad también fungían como nexos que articulaban las pausas entre los *Episodios*. Casi siempre en la forma de *estrofas* y *antiestrofas*. En el montaje del Teatro Inverso, los *Estásimos* tienen también un valor articulador, pues da pie al primer *Episodio*. Aquí el *Estásimo* se da en forma de una voz en *off* que reproduce el archivo de voz-audio de la noticia que emite una emisora informando sobre el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán.

Esta voz en *off* se va a convertir en un *Leitmotiv*, que se reiterará a lo largo de la puesta en escena, aquí nos advierte del cronotopo definido como *El Antes*, pues introduce al contexto en el que se inscribe la tragedia de Armero, es decir *La Maldición*. El asesinato del cura *Pedro Ramírez*, que dio origen a la leyenda negra del oráculo que anticipaba la desaparición del pueblo y que sus pobladores llevarían por siempre el estigma de llevar el mote de *Los Matacuras*.

EPISODIO I

Los *Episodios* en la taxonomía aristotélica se caracterizan precisamente por la existencia del diálogo. Este puede ser entre el coro y los personajes o entre personajes; siendo el momento más importante de la tragedia por su marcado dramatismo, y en él se expresan además el pensamiento y las ideas del personaje. En los *Episodios* se hallan los *Agones*, de los que ya se mencionó algo anteriormente, los cuales son pasajes en los que el protagonista se enfrenta dialécticamente con otro personaje, y casi siempre se acogen a las reglas de la retórica.

LA MALDICIÓN Pedro y Bárbara

Este *Episodio* corresponde cronológicamente al 10 de abril de 1948, apenas un día después del crimen de Jorge Eliécer Gaitán. El coletazo del magnicidio se presenta en forma de turba iracunda que amenaza con derribar la puerta de la casa cural del padre *Pedro Ramírez*, un curita oriundo de La Plata (Huila), que halló en Armero un lugar seguro para arengar desde el pulpito contra los malditos *Cachiporros* que representaba Jorge Eliécer Gaitán. Paradójicamente son las habitantes de la zona de tolerancia, las *Fufurufas* (expresión muy armerita para referirse a la prostitutas), quienes defenderían al cura que despide *Godarria* por todos sus poros.

La escena puede leerse desde el costumbrismo. Una puerta roja (color de un profundo contenido simbólico) comunica a la estancia interior con el exterior, que siempre es una salida al

infierno (¿o una entrada?). La pareja no puede ser más dialéctica: El cura *Pedro Ramírez*, que apelando a la onomástica define a *Pedro* como “Duro como una roca”, ataviado con una sotana blanca (¿alusión al Papa Juan Pablo II, su santidad, quien visitaría a Armero meses después de la tragedia?) Y Bárbara, también apelando a la onomástica que la define como *Extranjera* (Tibón, 1994) una meretriz enfundada en un apretadísimo vestido rojo de minifalda, dueña del burdel de aquel pueblo de tierra calientísima. Aquí aparece el *Agon* de la tragedia antigua en un tono menor. Lo sacro versus lo profano. La religión enfrentada a la magia y a la hechicería. Dos fórmulas atávicas, que para mal o para bien, intentan combatir el mismo mal: impedir el asesinato del curita que vendría a ser el genotexto de la tragedia.

El *Episodio* que es *El Antes* en el cronotopo de la estructura de la pieza, presenta un tratamiento especial de la actuación en donde la violencia de las pasiones (el *Pathos*) con toda su carga de mórbido erotismo nos plantea esa dicotomía entre *Tánatos* y *Eros*, propio del ciclo dionisiaco. Aparece también en el enfoque de la actuación, la *Perezshioanie* (la Verosimilitud) el concepto más importante del sistema de Stanislavski, es decir, la verdad interior (Stanislavski, 1980). Lo que podríamos definir como una escena eminentemente realista, a veces con francas concesiones al naturalismo. Aclararemos luego, en el *Éxodo*, que el enfoque de la actuación va a cambiar radicalmente en la segunda versión de la puesta en escena de la obra, muestra de ello es la parodia del duelo de espadachines—torneo de a pie de caballeros andantes— entre el cura y la meretriz

en el que se hace alusión al proceso de armado y vasallaje de un cruzado por la fe, siempre con la turbamulta de infieles que están a punto de tumbar la puerta. Las acciones de este primer *Episodio*, como las de los demás, están permeadas, a modo de *Verfremdung's Efeks* (efectos de distanciamiento) (Brecht, 1970) por los testimonios de algunos sobrevivientes y del coro con sus apariciones fantasmales.

Segundo Estásimo

El cura *Pedro Ramírez* ha sucumbido a la tragedia cuando sale por la puerta directo al averno, mientras *Bárbara* se persigna subrayando de esta forma lo inevitable, es decir la consumación del destino en su primera manifestación como *la maldición*. La música y el coro de nuevo hacen su fantasmal aparición sobre la luz nimbada de azul.

Se ha completado la desgracia. Se han cruzado límites insondables. El ojo del cielo y del infierno apuntan contra nosotros... ya es de verdad de hecho y no de palabra la tierra se estremece, y muge el eco subterráneo al parque el trueno. Se cumple la profecía por muchos temida. (De sastres y costuras, Paper, 2013)

Aparece la inconfundible voz de Esquilo (Esquilo, 1989) hermanando lo terrígeno de aquí, con lo terrígeno de allá, en un interregno que nos ubica en el más allá. Es el momento para que haga su aparición *Areteo Defixio*, ese monstruo mitológico, emparentado con Saturno, que como este es capaz de engullirse a todo un pueblo. Aquí hay un planteamiento bien interesante, sobre todo por el nivel

simbólico de la propuesta escenográfica del montaje. *Areteo* se eleva con sus gigantes cosoturnos y su máscara de pavorizada por sendos cuchillos de magma, como el volcán, como el Ruiz, como la montaña gélida y tutelar del poblado que espía eternamente sus movimientos para entrar en acción y desplegar su babero en el que deja las huellas de la destrucción y la desolación. Con *Areteo Defixio*, llega también a manera de invocación la voz del mismísimo Shakespeare:

Huracanes, cataratas y tempestades, derramad vuestros torrentes sobre la tierra, sepultad bajo tus aguas la cima de torres y campanarios [...] horrísono trueno que todo lo conmueves, aplasta el globo del mundo, destroza todos los mundos de la naturaleza y extermina los gérmenes todos que produce el hombre ingrato. (Shakespeare, 1986, pp. 70-71)

Mientras el monstruo destructor sigue maldiciendo, los miembros del coro reparten lirios y crisantemos como anticipo de esa otra avalancha de flores que caerá sobre Armero cuando se conmemore cada celebración de la tragedia. De nuevo el *Leitmotiv* del audio con la noticia radial que anuncia la toma del Palacio de Justicia por parte de un comando del grupo guerrillero M-19. La *Fata* de nuevo haciendo de las suyas y uniendo lo que parecería imposible: dos tragedias en el lapso de ocho días. Las premoniciones shakesperianas son un eco constante cuando advertía que en el mundo los males no llegan solos, sino en batallones. *Estásimo* oscuro, lento y denso.

EPISODIO II

Para la tragedia griega solo bastaron la presencia de uno, dos o máximo tres actores para desarrollar su acción dramática con el apoyo del coro del cual los personajes se independizaron con todo y sus líneas temáticas y argumentales. En este segundo episodio se desarrollan los *Agones* que dinamizan la puesta en escena y desarrollan de alguna manera la propuesta de actuación sugerida por el colectivo.

EL PECADO Ariel y Policarpa

El segundo *Episodio* de *De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos*, se concentra en el tratamiento del pecado que ya había sido anticipado en la escena de *Pedro y de Bárbara*, por lo que ambas podrán ser leídas en el mismo sentido de *Pecado y Maldición* o viceversa. La onomástica sigue jugando un papel muy importante en la caracterización de los personajes; pues si en el primer episodio *Pedro versus Bárbara*, nos indicaban una semiosis especial entre lo sagrado versus lo profano, la lectura que deviene del enfrentamiento entre *Ariel*, “El león de dios” y *Policarpa* “La muy fecunda” (Yáñez, 1995) puede entenderse con algunas reminiscencias de la dramaturgia shakesperiana en conflicto con el ícono de nuestra independencia, es decir La Magia blanca (*Ariel* servidor de Próspero en *La Tempestad*) y el Sacrificio y el heroísmo (*Policarpa*, nuestra *Pola*, instrumento al servicio de la causa del independencia).

Los personajes, ambos ataviados de sendos uniformes identificados con los

servidores de la salud (*Médico y Enfermera*), simbolizan lo que en la estructura dramática interna de la propuesta funge como el cronotopo de *el Durante*. Este conflicto pasional también nos hace evocar no pocas escenas del teatro del absurdo, en concreto: *Delirio a dúo*, de Ionesco. La obra en donde, mientras caen los escombros del techo y todo se derrumba, la pareja discute lo que podríamos definir como frivolidades, como la pregunta de marras: “¿La tortuga y el caracol... son el mismo animal?” (Ionesco, 1996). En la pieza del Teatro Inverso, la pareja discute incansablemente sobre el futuro de su relación, una relación que ya de por sí, no tiene futuro, por las circunstancias propias de sus amores en la clandestinidad, pero sobre todo por la paradoja trágica que se cierne sobre ellos, es decir porque ellos no podrán salir con vida después de la catástrofe.

Escenas como la descrita en este *Episodio*, seguramente sucedieron en la cotidianidad de la vida de los hospitales, como el mismísimo *Hospital mental San Ferro de Buendía* en donde ocurre la acción dramática o el de *San Lorenzo de Armero*, cuyas ruinas son casi la única evidencia de lo que quedó en pie luego del desastre y hoy se levanta como el aterrador fantasma de la tragedia.

Las acciones desarrolladas en este segundo episodio están realizadas en la perspectiva del naturalismo. Respiraciones acezantes, connotaciones sexuales evidentes, manoseos mórbidos, cachetadas y golpes que se antojan bastante realistas, impregnan la atmósfera de un erotismo desabrochado y provocador. Solo el anuncio del desarrollo de la catástrofe que

ocurre tras las paredes y de la puerta que comunica con el infierno de la avalancha, atenúan este estilo naturalista. Es aquí donde aparece el coro en un tono que se acerca más al teatro documental, pues los testimonios de los sobrevivientes y de quienes estuvieron en la inminencia de la muerte fungen como contrapunto de los diálogos de *Ariel* y *Policarpa* que también rayan en el costumbrismo.

Es de anotar el peligro de cruzar estos dos discursos escénicos, pues por un lado enfatizan el patetismo de la situación, pero por otro, pueden caricaturizar hasta cierto punto el entorno dramático de las mismas situaciones porque se pierde el tono mayestático de las primeras elocuciones del coro, para enfatizar en la cotidianidad de algunas descripciones en sentido coloquial de esta suerte de corifeos espontáneos. Verbi gracia: “Ayúdeme tengo una teja metida en la barriga y se me están saliendo las tripas” (De sastres y costuras, Paper, 2013).

Tercer Estásimo

Con la oscuridad total en la estancia del hospital en donde sucumben *Ariel* y *Policarpa*, se convierte esta en el epítome de toda la catástrofe. Los corifeos ahora fungen sin ambages como narradores en primera persona del relato. El babero sanguinolento, sábana mortuoria que ha dejado *Aretreo Defixios* después de la destrucción, es reinterpretado por los corifeos de la tragedia que anuncian las oscuras páginas que han de seguir luego del desastre.

Aretreo Defixios, como coleccionador de tragedias evoca la de Armero en los colores

luctuosos de la de Creta. El grotesco destructor con cabeza de animal rupestre y garras descomunales, es consciente de la magnitud de su destrucción. *Aretreo* es como la presencia del volcán. Ahí está inamovible. Nadie puede hacer nada frente a esta presencia que todo lo destruye por antojos inescrutables.

Los coreutas continúan ofreciendo a los espectadores ramos de lirios y crisantemos, quienes los reciben impertérritos esperando ya resignadamente siempre lo peor, mientras se escucha el audio de la noticia (el *Leitmotiv*) que cierra el ciclo de la tragedia: el deslizamiento de tierra que ha sepultado más de 16 casas del barrio Cervantes de Manizales (Caldas). Pretexto que en verdad dio origen al proyecto de creación del Teatro Inverso. Aquí se halla el punto de intersección entre lo universal (Creta), lo nacional (Armero) y lo local (barrio Cervantes).

EPISODIO III

En el *Episodio III* que corresponde al cronotopo de la estructura dramática como *el Después*, se vuelven a encontrar pasado, presente y futuro en un ciclo eterno. Aquí se magnifican los *Agones* tipo Edipo – Tiresias, Edipo – Creonte, Pastor – Mensajero, Prometeo – Oseano, Prometeo – Hermes de la tragedia clásica, en donde lo paradójico y lo irónico vuelven a hermanarse para darle más vigor a la *Peripecia* o al cambio de fortuna.

EL CASTIGO

Armando y Aurelio

La tragedia del barrio Cervantes es ahora el pretexto para que la tragedia de Armero

vuelva a ser tratada en primerísimo plano. Cuando ya todo se suponía olvidado, aunque no sanado, *Armando* y *Aurelio* vuelven a revivir más de 27 años de dolor y olvido. *Armando* versus *Aurelio* se enfrentan en una especie de choque generacional que los compromete en el rescate y la búsqueda infatigable de los últimos sobrevivientes de Armero. La onomástica vuelve a aparecer en forma de ironía trágica en ese tríptico que los asocia en el alfa del desastre, esa *Triple A* (*Armero-Armando-Aurelio*). *Armando*, nombre guerrero de origen germano, “el fuerte, valeroso, indomable”, ya viejo y convencido de haber completado su historia, pretende huir de la estancia (¿la ciudad de Manizales?), que también conduce al infierno a través de la puerta misteriosa que forma un triángulo con la paredes laterales del escenario, y antes de poder salir es acosado por *Aurelio* “Brillante como el oro”, también, “Místico e idealista” (Yáñez, 1995), a quien Armando no deja de sorprenderle el nombre. “Qué gran vanidad amigo Aurelio. Tiene usted nombre de prócer o de personaje de novela; de nombre puesto en una tumba” (De sastres y costuras, Paper, 2013).

El *Agón* lo desencadena el hecho de volver a recabar sobre el drama de los niños de Armero, uno de los cuales fue robado por *Don Armando*, el rescatista de Armero, niño que por más de 27 años lleva buscando *Aurelio*, su hermano, niño que se llama *Miguel Cárdenas Pedraza*, y no *Guillermo Sánchez*, como *Don Armando* lo ha rebautizado. Muchos *Sánchez* tenía regados Armero por toda su geografía. Aquí cobra importancia el llamarse, pues el drama de perder la identidad es tanto

o más grave que la avalancha misma. La escena es de las de mayor tensión dramática de la obra, sin embargo no ha sido enfocada en toda la dimensión a nivel de actuación, pues la interpretación realizada por los actores en su *face to face*, oscila por momentos desde el melodrama, a veces desde la comicidad algo enrarecida, hasta el consabido costumbrismo (Braun, 1986).

En el tríptico estructural de la pieza, el *Episodio III*, con su formal autonomía, logra articular en su propio seno la naturaleza de todo el tejido argumental mirado desde la perspectiva del *Antes*, del *Ahora* y del *Después*, que bien podría plantearse como la enunciación, el conflicto y la resolución de la obra. Así la vida de *Don Armando* el rescatista de Armero, que en su *Peripecia* personal deviene de héroe a villano, terminará en tres detonaciones secas, cuyo derrumbamiento se planteará también plásticamente en tres flashes fotográficos que le restarán contundencia al manejo naturalista que se le ha dado a la escena.

De nuevo la acción de los personajes está constantemente permeada por la aparición de los *Corifeos* hacia los extremos del escenario que ahora declamarán parlamentos que son exactamente los epitafios dictados a las tumbas de los miles de difuntos de Armero.

Cuarto Estásimo

Los *Corifeos* abandonan los espacios laterales del escenario y ahora invaden con desenfado todo el espacio de la estancia (proscenio) de los actores en forma de los fantasmas que han deambulado a

través de toda la obra. Ese movimiento en la tragedia antigua era la *Parábasis*: movimiento lateral de los *Coreutas*, uno en frente de otro o frente al público. A veces se retiraban de la *Orchestra* para dar más énfasis a su regreso y a su nueva intervención.

Como dato adicional, *Orchesis* en la Grecia clásica se le llamó al instinto de mover el cuerpo cuando se hablaba o se cantaba complementando el significado de cualquier texto. De cualquier modo, esta especie de “afán pedagógico”, produjo la revolución del teatro. Simbolizado en el desprendimiento de alguien de la masa coral para explicar algo. Alguien mejor preparado para hablar. *Tespis* enmascara a este actor único y permite su desdoblamiento en caracteres y tipos de comportamiento más variado.

Los integrantes de este coro, supremamente simplificado en la propuesta del Teatro Inverso, se metamorfosean para crear las materializaciones de las tumbas con los objetos simbólicos que le son propias. Las flores (lirios y crisantemos), la velas, las fotografías de los seres queridos desaparecidos. Es la parafernalia de un cementerio, pero no de cualquier cementerio, pues Armero es al mismo tiempo continente y contenido: un cementerio que contiene otro cementerio: *el difunto Armero*. Este último *Estásimo* presenta la actuación de *Artreo Defixios* más humanizado. Como un chiquillo, prorrumpe, luego de hablar en tono patético del “Potrero, infestado de zancudos hambrientos...” termina llorando: “... y yo me quedo aquí... solito solo... solito solo” (De sastres y costuras, Paper, 2013).

ÉXODO

Aristóteles consideraba que la tragedia terminaba con el *Éxodo* en donde podían haber cantos líricos y dramáticos, por lo general el héroe hacía el reconocimiento de su error (la *anagnórisis*) y era finalmente castigado por los dioses, sufriendo de esta manera el *pathos* y muchas ocasiones convirtiéndose en el *pharmakon* (el remedio para el mal). Lo más importante era la enseñanza moral (Aristóteles, 1964).

La propuesta del Teatro Inverso, recurre al procedimiento de destruir la ceremonia, y para ello acude a un efecto de extrañamiento, muy típico del teatro épico (Brecht, 1970). En medio del rito funerario aparecen los vendedores ambulantes ofreciendo sus mercaderías, que son los objetos sagrados de la heroína de la tragedia de Armero, *Omaira Sánchez*, la niña que se inmoló en presencia de la prensa del mundo que registró su muerte en instantáneas, y eso que en esa época la Internet no había llegado todavía al país.

Se ofrecen las oraciones, los CD's con las canciones y los corridos de Armero, como un sucedáneo de las libaciones y ofrendas que se depositaban en las tumbas de la antigua Grecia. Este *Efecto de distanciamiento* va a ser retomado en la segunda versión de la puesta en escena del Teatro Inverso, en donde se plantea el *Efecto Rembrandt*, a nivel de la propuesta plástica: paredes y cortinas en la gama del negro al gris, dejando de lado la idea del beige o marrón claro, los colores típicos de las casas de tierra caliente. Este tratamiento en el cromatismo del plano operativo, va a crear también un distanciamiento en la forma de asumir el trabajo de actuación,

pues ahora los disposiciones proxémicas y kinésicas, además del procedimiento de las elocuciones de los actores también se van a regir por un tratamiento escénico de *extrañamiento*, lo que le da más vigor, y paradójicamente, más *verosimilitud* a los *Episodios*.

Concluyendo, es posible que sobre Armero aún no se haya escrito la novela o la obra narrativa que dé cuenta del alcance de la tragedia en todas sus dimensiones, pero lo que sí es innegable, es que *De-sastres y Costuras. De-lirios y Crisantemos*, del Teatro Inverso, es un esfuerzo encomiable por metaforizar con mucho rigor, en el lenguaje del teatro, la catástrofe.

REFERENCIAS

AA.VV. (1982). *Teatro griego*. Ensayo preliminar, Enrique Ilovet. Barcelona: Círculo de Lectores.

Aristóteles. (1964). *El arte poética*. (Trad. José Goya y Muniain). Madrid: Espasa-Calpe S.A.

Braun, E. (1986). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.

Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. (Selección de Jorge Hacker). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Cerezo Arce, C. (2011) *Gestalt, Cuerpo y Voz*. Recuperado de <http://www.escuelagestalt.com/wp-content/uploads/2011/11/Gestalt-Voz-y-Cuerpo.pdf>

com/wp-content/uploads/2011/11/Gestalt-Voz-y-Cuerpo.pdf

Esquilo. (1989). *Tragedias completas*. Bogotá: Editorial Panamericana.

Hurtado Sáenz, L., Jaime, C.J, Molina Cruz, J.C., Vinasco Benavides, A., & Suárez Hincapié, D.C. (2013). *Teatro Inverso. Rastros sin rostro. De la creación a la investigación*. Premio Nacional de Investigación 2013. Bogotá: Mincultura, Colección Pensar el Teatro.

Ionesco, E. (1996). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Sánchez Q., C.A. (2013). Una lectura del desastre de Armero a la luz de la tragedia griega. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 7, 152-176.

Shakespeare, W. (1986). *El Rey Lear*. Bogotá: Editorial Bedout, Colección Bolsilibros.

Stanislavski, C. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

Teatro Inverso. (2013). Cuatro miradas a un solo desastre. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 7, 53-75.

Tibón, Gutierre. (1994). *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wikipedia. (2014). Calambur. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Calambur>

Yáñez Solana, M. (1995). *El gran libro de los Nombres*. Madrid: M. E. Editores.