

“CUATRO MIRADAS A UN SOLO DESASTRE”*

-TEATRO INVERSO-

“FOUR VIEWS TO JUST ONE DISASTER”
-INVERSE THEATER-

RESUMEN

La ponencia propuesta plantea la puesta en discusión de cuatro ensayos alrededor de la creación y montaje de la obra *De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos*, producto del proyecto de extensión denominado “De-sastres y costuras” vinculado a la Vicerrectoría de Proyección Universitaria, concebido a partir de la problemática que se desarrolla antes, durante y después de un hecho desastroso, un cataclismo o una tragedia ocasionada por las fuerzas de la naturaleza. Realizado por docentes integrantes del grupo Teatro Inverso perteneciente al grupo de investigación “Teatro, Cultura y Sociedad” del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

PALABRAS CLAVE

Desastres, metodología, dramaturgia, estructuración, creación colectiva, Armero.

ABSTRACT

The paper proposes to discuss four essays around the creation and staging of the play *De-sastres y costuras. De-lirios a crisantemos* the product of the extension Project called “De-sastres y costuras” linked to the University Projection Vice-rector’s Office and conceived from the difficulties that take place before, during and after a disastrous situation, a cataclysm or a tragedy caused by natural disasters. This work was directed by the Inverse Theater group which belongs to the research group “Theater, Culture and Society” form the Scenic Arts Department at Universidad de Caldas.

KEY WORDS

Disasters, methodology, drama, structure, collective contribution, Armero.

* Recibido: 1 de Julio de 2013 , aprobado: Septiembre 13 de 2013

Los cuatro ensayos que a continuación se exponen, se refieren o están inscritos en los aspectos más relevantes del proceso creativo, que sirven como categorías de análisis para hacer el desmontaje y la puesta en discusión de la creación colectiva como sistema de trabajo que permite la permanente renovación de procesos y metodologías. Así pues, estos ensayos plantean los siguientes aspectos a referenciar: Temática, Metodología, Dramaturgia, Estructuración.

El primero cobra protagonismo porque es causa y efecto durante el proceso, se convierte en el hilo conductor no solo de la metodología, sino también define las rutas y decisiones a la hora de concebir la creación. Dos tragedias nacionales sustentan el proceso. La tragedia del barrio Cervantes en la ciudad de Manizales (2011) es el detonante inicial y la tragedia de Armero (1985) se convierte en el contenedor. Vemos el tránsito de una realidad local a una condición universal de inminencia ante los desastres naturales y las tragedias que devienen.

El segundo aborda la creación colectiva como marco general y como sistema de trabajo, entendiendo que cada creación plantea diferentes rutas. Siguiendo el principio metodológico de cruce de estrategias escénicas con detonantes referentes a la temática, planteado por el colectivo Teatro Inverso en su anterior creación, se pretende no solo validar este principio, sino además redescubrir nuevos

elementos que permitan su desarrollo y lo pongan en discusión.

El tercero sustenta cómo el desarrollo metodológico, a partir de la temática, cobra materialidad. Primero a partir de estructuras de conflicto, y luego como dramaturgia. Vemos el desarrollo de un ejercicio dialéctico entre las improvisaciones y las estructuras de conflicto, deviniendo en escenas y a su vez en obra. Este proceso está mediado por la estructura de la tragedia en términos aristotélicos y permite ver el desarrollo de la escritura y reescritura siguiendo este principio.

El cuarto se refiere al desarrollo de la estructuración dramática, que se sustenta fundamentalmente en las unidades aristotélicas y en las características de la tragedia griega como soporte para la puesta en escena de la obra. Vemos aquí un paralelo entre los principios aristotélicos y los elementos que constituyen la obra. Asimismo entre las características de la tragedia griega y el desarrollo de los sucesos de la tragedia de Armero.

“Cuatro miradas a un solo desastre” permite darle una visión estructurada e interna a este proceso de creación en relación al desarrollo de la creación colectiva como práctica nacional y a los procesos que se desarrollan en las academias como prácticas escénicas, como investigación, como formación y como discurso.

TEMÁTICA

Alexandra Vinasco Benavides*

** Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Integrante Teatro Inverso.*

“Hoy, el apocalipsis ha dejado de ser una mera referencia bíblica para convertirse en una posibilidad muy real. Nunca antes en el acontecer humano se nos había colocado tan al límite entre la catástrofe y la supervivencia”
(Javier Pérez de Cuéllar)

Un cataclismo, una catástrofe, una tragedia. Seguido a esto, la fragmentación, la desintegración, la ausencia y por último el silencio, un silencio que acompaña los recuerdos, un silencio que le da la cara al destino, destino del acontecer humano que está siempre enfrentado a las fuerzas de la naturaleza, pues quien más sino ella, que de forma devastadora muestra las posibilidades de habitar el mundo.

La naturaleza no es cruel, solo despiadadamente indiferente. Esta es una de las lecciones más duras que un ser humano tiene que aprender, pues se configura un espacio, se vive en él y sin imaginar qué pueda suceder, un alud de tierra cae enfrentando al hombre y a la naturaleza, catástrofe y supervivencia, destino y realidad; ante el impacto de sobrevivir en un espacio borrado del mapa, arrebatado por un derrumbe, por una avalancha, surge la confusión, el aturdimiento, la impotencia, es en el mismo momento de la desgracia cuando el ser humano se acostumbra a la verdad, pues no tiene posibilidad de intervenir, solo de esperar.

Si bien el origen de estos fenómenos naturales siempre ha residido en la propia naturaleza, el hombre se limita a sufrirlos y, en el mejor de los casos, a prevenir las consecuencias de los mismos.

Estos desastres son considerados como tragedias, porque la gente que ha estado involucrada directamente y que ha vivido estos acontecimientos jamás lo olvidará.

Las consecuencias en la salud mental de la población y las secuelas a mediano y largo plazo en su desarrollo personal y en la calidad de vida de las víctimas, son secuelas psicosociales devastadoras que quedan como producto de ese tipo de acontecimientos provocados por circunstancias en las que el hombre poco ha podido hacer.

El desastre en los fenómenos naturales resultará de una confluencia de factores, como el deterioro ambiental, la carencia de educación y organización, y de las características socioeconómicas. El común denominador de un desastre natural es el origen de un desequilibrio que afecta en dos dimensiones: la individual y la colectiva.

Cualquier evento catastrófico que sea profundamente traumático, como un terremoto, inundaciones, accidentes, puede desencadenar diferentes reacciones en las personas que experimentan u observan el acontecimiento.

Un desastre es un suceso que trastorna el funcionamiento vital de una sociedad y afecta a los sistemas que confluyen en él, altera el funcionamiento de absolutamente todo y crea un trauma

individual y colectivo; en cuanto a lo individual, es como un golpe a la psique que rompe las defensas de la persona de manera repentina y fuerte, y en cuanto al trauma colectivo, es como un golpe a la trama de la vida social que lesiona los vínculos que unen a la gente y daña el sentido prevaleciente de comunidad.

Partiendo de un hecho en particular, la avalancha del barrio Cervantes en Manizales, sirve de pretexto y delimita una ruta por la cual transitar, es un detonante que ayuda a configurar la visión de tragedia y que permite una reelaboración de la misma después de ahondar en el tema de los desastres naturales. Se aborda este acontecimiento particular, una experiencia narrada por los mismos habitantes de este sector de la ciudad, una tragedia que desea ser contada desde muchos puntos de vista, una tragedia que necesita sanación. Es aquí donde se hace necesaria la intervención de esa reelaboración poética que permitirá develar los detalles profundos a los que se somete la vida misma después de una catástrofe de este tipo. Las vivencias, experiencias, el dolor, el abandono, la ausencia, el silencio, son elementos que están presentes y latentes en estos acontecimientos. Después de centrar la atención en este fenómeno particular y de entender sus causas y efectos, se direcciona el trabajo a un punto más general, un desastre mayor en Colombia, la avalancha de Armero, aquí se hace evidente un nuevo pretexto para la reelaboración de esta historia, ahora se encuentra una relación directa de este suceso catastrófico con la tragedia griega.

¿Cómo abordar la tragedia griega, la tipología de la tragedia, en la cual subyacen elementos clave?

Esta pregunta hace pensar en la aparición de ese espacio que es a la vez contenido-continente, Armero es un cementerio con un cementerio dentro, pues los únicos que se salvaron fueron los muertos. También hace pensar en la aparición de un personaje que limpia las culpas de este pueblo, simbología de la tragedia, la niña Omaira, la Antígona, con este personaje acaece la catarsis.

Armero, una Sodoma y Gomorra que es maldecida por un cura, queda sepultada por toneladas de lodo. Esta tragedia está cargada de paradojas y coincidencias trágicas cuyos elementos clave se relacionan entre sí para permitir la reelaboración poética y estética de este acontecimiento.

El destino incierto al que se sometieron tantas personas, el sino, el *fatum*, la adversidad, el reconocimiento y el cambio de fortuna y los elementos clave que conforman la tríada para la configuración del acontecimiento: maldición, pecado y castigo. En cuanto a la maldición, se pagan culpas de antepasados, la profecía por muchos temida, la mancha del pecado recae en los habitantes del pueblo y la avalancha como castigo. La tragedia latente en las vidas, en las muertes, en el destino, en el lodazal de los recuerdos.

De-sastres y costuras resignifica, poetiza los espacios, los personajes, resignifica el duelo, ayudando a las personas que se embarcan con nosotros en este viaje a sanar, a restituir, ya sea un sentimiento, una emoción, que a partir de hechos reales, llevados a la ficción, permiten que cada quien reelabore su historia y se reconozca como personaje dentro de una catástrofe.

La tragedia no es solo para aquellos que la viven, también lo es para aquellos que observan a lo lejos y se afligen, la tragedia nos toca, nos lleva, nos moviliza, nos llena de incertidumbres y de nuevas posibilidades de habitar el mundo.

“La naturaleza está siempre en acción y maldice toda negligencia.

La naturaleza y el arte parecen rehuirse, pero se encuentran antes de lo que se cree”

(Wolfgang von Goethe).

METODOLOGÍA

Carlos Julio Jaime***

*** Docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Integrante Teatro Inverso.

Retomar la metodología encontrada en la anterior producción del grupo en el proyecto de investigación-creación “Rastros sin Rostro”, en donde fueron apareciendo unos cruces entre ‘estrategias’ y ‘detonantes’ como en un plano cartesiano, y que el tercer elemento o vector del plano estaba sustentado en la imagen paradójica como punto de partida de la cual emerge la imagen teatral, posibilitó ahora en este nuevo proyecto profundizar mediante una variedad de talleres la ruta o metodología en el proceso de creación siguiendo la vía de creación colectiva como estilo de trabajo.

El pretexto temático sobre el que decidimos abordar la creación fue el de los desastres o tragedias producidos por fenómenos de la naturaleza, de tal manera que contamos con un fenómeno recientemente ocurrido en el contexto local como fue el derrumbe en el barrio Cervantes de la ciudad de

Manizales, y del cual los integrantes del colectivo fuimos testigos cercanos de la tragedia. Entonces: ¿Cómo incursionar en este tema? Primera pregunta.

Bueno, ya contamos con el tema. Primera fase. Esa puede ser una ruta. Desarrollar el proyecto por fases, de manera que cada integrante se encarga de encontrar las estrategias y detonantes teniendo en cuenta las fortalezas en su práctica artística teatral, y así se diseñó el siguiente camino:

Estrategias y detonantes

Tema: Desastres naturales

PRIMERA FASE: Búsqueda de detonantes que impulsan la creación a través de estrategias de entrenamiento mediante talleres tales como: La imagen sonora, La animación de objetos, Calidades dinámicas y expresivas del movimiento, Escritura activa.

Primer entrenamiento. El sonido y la imagen. Indagación verbal conducente al encuentro de posibilidades no verbales a la vez que se va incorporando lenguaje verbal, pero con la afectación de las sonoridades que conduzcan a la elaboración de la imagen, logrando posibilidades narrativas. Para ello se partió de la observación de videos de desastres ocurridos en diversas partes del mundo grabados en el momento en que ocurren los hechos, como detonante, desentrañando los sonidos que allí se manifiestan y estos expresarlos con un pretexto literario, para lo cual se abordó un texto de Germán Santamaría (1992): *No morirás*. Novela que utiliza como tema

de fondo el desastre de Armero. Esto condujo a la conformación de la imagen sonora mediante estímulos, el control de la respiración a partir de las referencias visuales y sonoras presentadas en los videos, emergiendo la imagen poética desde la expresión del cuerpo.

Categorías: Respiración. Resonadores. Imagen + sonido = Acción.

Segundo entrenamiento. Animación de objetos y Máquinas dramáticas. Para este taller se tomaron como detonantes: sicofonías. Imágenes de despedazados y algunos poemas de Oscar Jurado (2007) sustraídos de *Retrato de un desconocido*, refiriéndose a la imagen y descripción de los desaparecidos, de los no encontrados, de los NN; cruzándolo con la animación de objetos como estrategia, y las improvisaciones se hicieron bajo la idea de máquinas dramáticas, refiriéndose a la escritura en la acción, donde en un diálogo continuo y simultáneo a la ficción, actor y director, escriben la escena.

Hallazgos como la relación objeto-espacio-sujeto, acompañado de la sonoridad que se descubre de la cualidad del objeto: 1) El cuerpo como elemento contenedor del objeto-espacio-sujeto. 2) El cuerpo objeto se convierte en un espacio habitable que cuando narra o cuenta adquiere cualidades del espacio que se transforman en sujeto-personaje. Cruz –cementerio– personaje (el objeto tiene la posibilidad de transformarse como acto de magia).

Las sicofonías son grabaciones de sonidos electrónicos “haciendo referencia a un sonido producido por energía psíquica y son interpretados como voces de los

muertos” según los investigadores de lo paranormal.

Categorías: Animación. Manipulación. Improvisación.

Tercer entrenamiento. Escritura activa. Para este taller se abordaron como pretexto y detonante los testimonios del libro: *Armero, un luto permanente*, de Luz García. Texto que narra testimonios de sobrevivientes del desastre de Armero. Incursionando en ejercicios dramáticos individuales como estrategia, para lo cual se construyeron tres escenas del texto, las cuales dieron origen y fueron la base para la definitiva propuesta de estructura de la obra.

En este taller, el hallazgo principal fue darnos cuenta cómo en la vivencia orgánica de la ficción, se encuentra el material necesario para la formulación de escenas de contenido significativo, y el actor se plantea entonces a partir de su cuerpo ser capaz de generar sus propios materiales dramáticos so pretexto de distintas fuentes: textos, historias, leyendas, mitos, hechos históricos, sociológicos, políticos, antropológicos, referentes artísticos y visuales o provenientes de su propia imaginación y necesidad expresiva. Todo ello, canalizado con base en un conocimiento teórico-práctico de los principios de construcción dramática aplicados a la puesta en escena, será lo que lleve su cuerpo a la dimensión de escribir allí en el acto, con sus gestos, movimientos, sonidos, palabras, con su interpretación, la imagen escénica.

Categorías: Testimonio. Representación. Vivencia. Dramática.

Cuarto entrenamiento. Calidades dinámicas y expresivas del movimiento.

A partir de la observación de cinco videos cortos y un registro fotográfico relacionados con desastres, como detonante, cada participante sustrae dos palabras significativas para luego elaborar un texto narrativo que contenga dichas palabras y que reflejen algún tópico del desastre.

Estrategia: Cuerpo, Movimiento, Acción.

Entonces, tenemos que la herramienta fundamental y única indispensable del teatro es el cuerpo, el cuerpo vivo del actor en toda su complejidad. Entendido el cuerpo como un todo, en el plano físico tridimensional, esa materia viva pero que no es solo materia; también es pensamiento, mente, espíritu establecidos dentro del plano subjetivo (síquico, mental, espiritual), y también los cuerpos planteados desde lo esotérico (el cuerpo astral, el cuerpo sutil y el cuerpo etéreo) como otra serie de nociones que se pueden apreciar en el espectro del imaginario colectivo, cargado de memoria y de imaginación.

Seis cuerpos que conforman el universo de las complejidades del ser de humanidad.

Premisa: Resignificación del cuerpo en la búsqueda de nuevos lenguajes que se distancian de la representación figurativa, procurando la metáfora o poética del movimiento.

Categorías: Ritmo. Fuerza. Fluidez de movimiento. Metáfora. Conciencia corporal.

SEGUNDA FASE: Encuentro académico con el director teatral e historiador Carlos Alberto Sánchez

En la fase anterior se fueron definiendo las pautas a seguir, así como el *leitmotiv* de la obra en construcción, siendo la tragedia de Armero el fenómeno en Colombia que causó un luto nacional, y del cual la memoria colectiva no ha superado el duelo.

Ante esto, surgió la necesidad de indagar en los testimonios, con la escasa bibliografía que existe del tema, por lo que se invitó al historiador y director teatral Carlos Alberto Sánchez Quintero, quien además es oriundo de Armero y ha tenido conocimiento de primera mano sobre lo ocurrido allí, antes, durante y después de la tragedia. Para que por medio de sus aportes nos ayudara a aclarar el camino a seguir.

Tal vez esta fase fue definitiva con respecto a la estética y el contenido de la puesta en escena.

Detonante: Muestra de resultados de los talleres. 1) Esquemas corporales a partir de calidades dinámicas y expresivas del movimiento. 2) Textos de dos escenas a partir de escritura activa. 3) Registro en video de ejercicios sobre imagen sonora y animación de objetos.

Estrategia: El historiógrafo evidencia la relación de la tragedia de Armero con elementos de la tragedia griega:

Elementos: Amartia: fatalidad-destino.

- Peripecia o cambio de fortuna.

- Anagnórisis.
- Catarsis.

Mitología y religión griega

Elementos

- Misterios eleusinos.
- El toro y los ritos de fertilidad.
- El mito de Deméter y Perséfone.

Mitología popular

Elementos

- Las guacas-entierros.
- Magia y brujería (chicoterías).
- La maldición del cura Ramírez.
- Armero como Sodoma y Gomorra.

Hallazgo del encuentro: Descubrimiento de cuatro tríadas que conducirían al proceso de improvisaciones.

TERCERA FASE: Teniendo en cuenta los elementos encontrados en la fase anterior, diseñamos un esquema que nos permitiera conjugar los elementos de la tragedia griega con las características que fueron determinantes para que ocurriera la tragedia de Armero, y esto nos llevó a establecer y definir la metodología

diseñando una propuesta de estructuras para improvisar, que contuvieran en su temática unas palabras conformando una tríada de acontecimientos, referencias o alusiones.

Propuesta de improvisaciones basadas en las tríadas

- 1) Pecado-Maldición-Castigo.
- 2) Espacio-Tiempo-Realidad = Magia.
- 3) Materia-Energía-Símbolo.
- 4) Guaca-Brujería-Ceremonia = Entierro.

Hallazgos

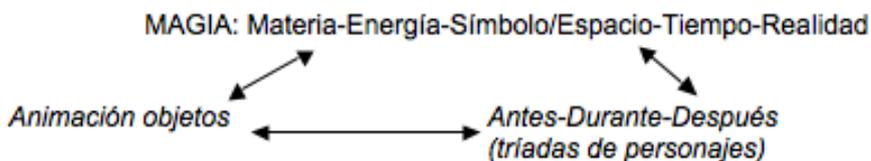
- 1) Antes-Durante-Después.
- 2) Tríadas de personajes:
Antes: Cura - Prostituta.
Durante: Enfermera - Médico.
Después: Rescatista - Padre de hijo perdido.
- 3) Las tríadas deben desarrollarse mediante los entrenamientos desarrollados en la primera fase: Imagen sonora, Trabajo con objetos, Cualidades dinámicas del movimiento, Escritura activa.
- 4) Personaje mitológico que sintetiza la tragedia, demiurgo-destructor, no se ajusta a la tríada pero puede ser el narrador o enlace entre una tríada y otra.

Esquema para proponer improvisaciones

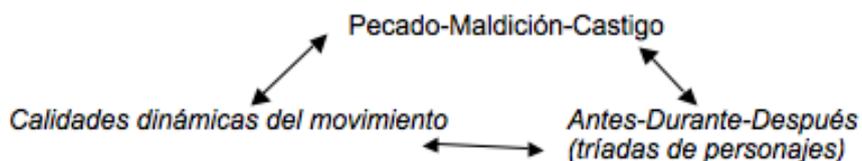
1) Primera tríada



2) Segunda tríada



3) Tercera tríada



4) Cuarta tríada

Personaje mitológico
Antes = Guaca-Materia/Espacio-Pecado.
Durante = Brujería-Energía/Tiempo-Maldición.
Después = Ceremonia-Símbolo/Realidad-Castigo.

CUARTA FASE: Ejecución de las improvisaciones y propuesta de estructura

En esta fase se concretó la idea con la aparición de una propuesta de estructura y con la puesta en práctica de los elementos de la tragedia, y así fueron apareciendo las imágenes y los textos que conformaron la puesta en escena y la poética de la obra. Y aquí es importante resaltar los hallazgos que abrieron la ruta a seguir y que permitieron dar claridad a lo que nos proponíamos cuando abordamos el tema. Y estos fueron:

- Encuentro de dos dimensiones simultáneas. Adentro: desde la realidad (personajes) y afuera: desde la metáfora (coros).
- Areteo, personaje mítico como unión de escenas. Animación o manipulación de objeto (muñeco).
- Función del coro por escena: - Anuncio o predestinación, maldición. - Testigos. - Epitafios o voz del ausente.
- En las escenas simultáneas. Encontrar los focos. La acción de unos afecta a los otros. De tal manera que el coro en ocasiones interviene como otra voz del personaje, o como voz ultraterrena, o para cuestionar la acción de los personajes como la voz del pueblo.
- Tres escenas con la misma estructura, de tal manera que esta se repita, pero en momentos y tiempos diferentes.

QUINTA FASE: Estructuración de la obra por escenas

Definido el tema, definida la estructura, definidas las escenas y los textos, ahora

tocaba definir cómo se iban a montar las escenas, y dado que en principio los cuatro integrantes iniciales del colectivo estábamos en la escena, se tornaba necesario turnarnos los momentos de dirección o del ojo externo; aparecen entonces estrategias de dirección colectiva, dada la dificultad que esto entraña teniendo las características y personalidades de cada integrante. En un momento, casi al final de esta etapa del montaje, ingresa un nuevo integrante, a quien se le otorga la responsabilidad de dirigir los momentos en donde los otros debían estar en escena inevitablemente. Esta dinámica fue muy fructífera ya que además de despojarnos de nuestros egos, permitió establecer una confianza en el otro.

Se desarrolla entonces el montaje y la estructura de la obra:

- 1) Puta - Cura (el antes).
- 2) Enfermera - Médico (el durante).
- 3) Rescatista - Hermano (el después).
- 4) Coros (cruzan toda la obra).
- 5) Areteo (hilo conductor quien da paso de una escena a otra).

SEXTA FASE: Presentación y confrontación

Con el estreno de la obra (tres días de presentación), se indaga con el público sobre aspectos temáticos y estéticos del montaje, y la forma de recepción de lo allí planteado, a lo cual aparecen diversas voces, algunas coincidentes y otras divergentes. Decidimos entonces hacer caso sobre todo a las coincidentes, aunque

sin dejar de lado las divergentes, y fue así como descubrimos que era necesario encontrar momentos de extrañamiento y replanteamientos del estilo tanto de la actuación como de la elaboración de imágenes. Y entramos en la etapa donde el público interviene la obra y esta es otra parte fundamental de la creación colectiva, en donde se va encontrando la verdadera conformación de la imagen teatral. Esto permitió aclarar, por ejemplo, el tono de color de la escenografía; sacar las actuaciones del realismo-costumbrismo; imágenes y momentos de agresividad, trabajarlos a partir del teatro estático; más intervención del coro con los personajes “reales”.

Y es de esta manera como se seguirá revalorando la búsqueda de la propuesta estética, ahora en la proyección y encuentro permanente con el espectador, que es quien en últimas construye la obra final ya que él es arte y parte del acto creativo.

LA DRAMATURGIA ACTIVA Y LA PUESTA EN ESCENA

Liliana Hurtado Sáenz*

** Profesora Asociada Universidad de Caldas, Departamento de Artes Escénicas. Magister en Escrituras Creativas. Integrante Teatro Inverso.*

La dramaturgia de la obra se realiza dentro del proceso de creación colectiva, siguiendo la metodología instaurada por el grupo Teatro Inverso dada por el cruce entre estrategias y detonantes, conducente a la búsqueda de la posible estructura dramática de la obra, aplicando una serie

de improvisaciones que tuvieron como soporte los siguientes elementos:

Detonante: Luego de la consulta y lectura de varios materiales sobre diferentes desastres naturales decidimos centrarnos en Armero, la mayor tragedia natural ocurrida en Colombia. En un principio pretendimos abordar el tema de manera general y en un lugar o espacio indeterminado, pero coincidimos en que si tomáramos de manera precisa la esencia de un caso particular tal vez podríamos abrir la lectura hacia la generalidad de tragedias similares, y quizás allí encontraríamos el ingrediente poético necesario para nuestra puesta en escena.

Así pues, entre muchos estudios sobre la tragedia de Armero: noticias, crónicas, reportajes, entrevistas y escritos literarios como la novela *No morirás* de Germán Santamaría (1992) y el libro *Los últimos días de Armero* de Carlos Orlando Pardo (1986), determinamos tomar como base el libro de testimonio titulado: *Armero, un luto permanente* de Luz García, debido a la gran riqueza descriptiva en los testimonios y a la variedad de situaciones que abrían posibilidades enormes en cuanto a lo que podrían ser los potenciales personajes o voces dentro de la futura obra.

Encontramos además en todo el camino indagado que existían tres momentos identificados en casi todo el material consultado, el primero se refiere a un antecedente o búsqueda de la explicación a la tragedia ya sea del orden mítico o creencia popular o ya sea del orden científico en cuanto al descuido en la prevención del hecho catastrófico. El segundo momento se centra en el tiempo

mismo de la avalancha, ese durante caótico y sin sentido, donde las palabras y los recuerdos no encuentran coherencia y toda descripción o narración se queda corta o se banaliza. Y finalmente el después, momento de reconocimiento de una nueva realidad donde se busca desenterrar y restituir de alguna manera la ausencia en una permanente lucha contra el olvido.

Estrategia: Taller de dramaturgia activa. Consiste en un trabajo desarrollado de manera particular con los actores del grupo, donde se le asigna una situación ficcional específica extraída de alguno o varios de los testimonios del libro *Armero, un luto permanente*. Esta situación tiene varias características esenciales, por un lado está compuesta de dos personajes que se encuentran en un punto límite o de no retorno, y por otro lado cada una de las situaciones corresponde a un momento específico de la tragedia ya sea el antes, el durante o el después.

De acuerdo a la situación asignada y a la cualidad del conflicto existente, cada actor debe formular el perfil físico y comportamental de cada uno de los personajes, además de situarlos en un espacio y tiempo preciso. Seguidamente, debe construir una especie de nicho o espacio vital del personaje que dé cuenta de sus particularidades, incluyendo alguna prenda que lo permita caracterizar físicamente. Cada nicho debe ser construido a distancia uno del otro de manera que le implique desplazarse entre los dos universos, además debe estar dotado de papel y lápiz.

El actor o actriz se sitúa en el lugar elegido para el personaje número uno, habita el

espacio, endosa alguna prenda y procura entrar en la situación plateada pero como si estuviera solo y pensando en el suceso. Cuando siente que está suficientemente cargado, toma el lápiz y escribe el nombre del personaje uno y luego de los dos puntos abre un paréntesis, como en una especie de acotación. Inmediatamente después de ese paréntesis, se larga a escribir un monólogo interior de ese personaje en primera persona, debe escribir lo que ese personaje piensa, siente, desea, teme, ama, odia, del otro personaje y esa situación en ese preciso instante, debe hacerlo de corrido, sin hacer literatura, sin vacilar y sin corregir, sin detenerse, ni siquiera puede parar y releer, debe escribir verborrécicamente, al menos tres cuartos de una cuartilla.

No importará que esté bien escrito, se intentará sentir la cresta de la ola de la emoción del personaje y cuando sienta la emoción al máximo, cerrará el paréntesis y ahí mismo, inmediatamente, después de haber cerrado ese paréntesis, escribirá la entrada de diálogo del personaje que no podrá tener más de cinco palabras, ni más ni menos. Luego de escribir lo del personaje número uno el actor se traslada, sin esperar ni hacer pausas, al nicho del personaje número dos y hace exactamente lo mismo desde el punto de vista de este personaje. Aquí se emplearán los elementos elegidos para este personaje, y por supuesto que lo que este piense y sienta va a ser una consecuencia directa de lo que acaba de decir él.

Para continuar con el taller, se hacen leer los monólogos y las entradas o diálogos de inicio, seguidamente cada actor busca adentro del monólogo interior de alguien,

subrayar frases de cinco palabras –frases significativas extraídas del monólogo interior– que tengan la máxima pluralidad de sentido –sofismas–, frases sin sentido claro.

Ahora el actor busca por lo menos 10 frases significativas dentro del monólogo del personaje número uno y otras 10 frases significativas dentro del monólogo del personaje número dos, a esto añade 10 frases significativas inventadas. Ahora con ese material, intentará escribir la escena y a partir de allí se realizan improvisaciones

basadas en cada una de las propuestas.

Resultado del cruce entre estrategia y detonante

Aparecen tres escenas que pueden ser la base o estructura de la obra desde el punto de vista situacional y cronológico de la obra, es decir cada escena corresponde a los momentos detectados en el material de consulta y adquieren una particularidad que se constituye en el motor narrativo de la situación, de la siguiente manera:

Estructura episódica identificada en material bibliográfico	Antes	Durante	Después
Estructura surgida de las escenas ficcionales	La maldición (el origen)	La pérdida (avalancha)	La restitución (desentierro)

Es así como a partir de la escritura activa y la improvisación llegamos a la formulación del esquema de tres escenas, donde planteamos como premisa que en la vivencia orgánica de la ficción se encuentra el material necesario para la formulación de escenas de contenido significativo, donde se parte de la realidad mediante el testimonio directo para luego

ser reelaborada por medio de personajes y situaciones ficcionales, pero mediadas por un estímulo vivencial desde el espacio íntimo de los personajes, llegando a proponer escenas que engloben el tema en su más amplia dimensión además de la aparición de situaciones de un mismo contexto trágico, pero en tiempos diferentes: Antes-Durante-Después.

Testimonio	Reelaboración	Estímulo
Realidad	Ficción (personajes-situaciones)	Vivencia (desde el espacio íntimo del personaje)

En este orden de ideas surgen tres embriones de escenas, que a manera de fábula se podrían resumir así:

Primera escena - La maldición - El antes:
A través de los personajes de Pedro, el cura párroco de Armero en los años

40, y Bárbara, prostituta y pitonisa de pueblo, muestran el momento en el que la muchedumbre liberal enardecida por la muerte del líder Jorge Eliécer Gaitán, decide linchar a Pedro por su conocida tendencia conservadora, este huye y se refugia en casa de Bárbara, pero ningún hechizo podrá salvarlo y muere a manos de la turba no sin antes proferir una terrible maldición sobre el pueblo de Armero.

Segunda escena - La pérdida - El durante:

Situada en los años 80 justo en el momento de la avalancha, es protagonizada por el doctor Ariel Alarcón y la enfermera Policarpa, trabajadores del Hospital; ellos sostienen una relación clandestina que ha llegado al punto de las definiciones, Ariel es presionado por Policarpa para que acabe con su matrimonio y huya con ella para Bogotá, su conflicto interno es tan fuerte y viene represado por tanto tiempo como la misma avalancha que está por caer sobre ellos.

Tercera escena - La restitución - El después:

Se desarrolla en la época actual, 27 años después del desastre, la acción la movilizan los personajes de Armando, antiguo rescatista protagonista de la tragedia de Armero, quien perdió a toda su familia en la noche de la avalancha y se dedicó a salvar víctimas, especialmente a niños perdidos. Y Aurelio también sobreviviente de Armero, quien a sus 10 años pierde a toda su familia y termina adoptado por extranjeros. Aurelio después de muchos años cree ver a su hermanito en un viejo video de la época en brazos de un rescatista, y comienza la búsqueda de Armando creyendo encontrar la posibilidad de recobrar al único

sobreviviente de su familia. La situación se centra en el día en que Aurelio llega a reclamar por su hermano a Armando, saldrá a flote una terrible verdad no sin antes escudriñar en la psiquis de estos dos personajes.

El giro dramático

Hasta este punto la investigación proporcionó, como era predecible, un resultado formal y lineal de tipo estructural y narrativo que nos brindara un soporte inicial de la obra, pero sabíamos que esta mera formulación no cumplía con las expectativas trabajadas en los demás cruces e indagaciones del proceso creativo, y sentíamos que debíamos integrar a la estructura aquellos elementos frecuentados en la experimentación tales como la imagen sonora, la animación de objetos y las calidades dinámicas del movimiento.

Dramatúrgicamente la obra reclamaba un contenedor que tuviera la suficiente amplitud para permitir el dinamismo en los diferentes lenguajes y a la vez la rigidez de una estructura que soportara este peso. Fue en este punto donde apareció una verdadera revelación y gracias al encuentro académico sostenido con el director, actor e historiógrafo Carlos Alberto Sánchez, quien después de observar nuestros avances, nos adentró en el mundo de la tragedia griega, los misterios eleusinos, la mitología griega y su relación con elementos similares dentro del universo local de Armero. El cómo podríamos tender lazos y soportes entre un componente y otro para lograr dar una dimensión poética y simbólica a nuestro trabajo fue nuestro siguiente paso.

De aquí en adelante y con miras a ajustarnos o escudriñar en la estructura de la tragedia griega, exploramos dramáticamente en dos frentes. Primero, indagamos sobre la función del coro y qué papel y lugar podría llegar a tomar dentro de las escenas ya bosquejadas, entonces descubrimos que la acción propuesta en cada una de ellas, sucedía en un adentro tanto a nivel espacial como a nivel emocional. La acción era movida por un conflicto de orden emotivo interno de los personajes, influenciado en todos los casos por fuerzas externas que interferirían en la situación, pero esas fuerzas externas carecían de voz y presencia y fue justamente ese vacío el que vino a ocupar el coro cumpliendo una diferente función en cada escena. En la primera escena se comporta el coro como imprecador, interrogador o acompañante de la revelación de los personajes; en la segunda es el coro la voz de las víctimas en el momento mismo de la avalancha; y en la tercera es él la palabra de los desaparecidos desde sus tumbas. Para su realización implementamos estrategias escénicas anteriormente exploradas como la imagen sonora y las calidades dinámicas del movimiento.

En segundo lugar aparece la necesidad de encontrar una estrategia que permitiera dar enlace entre una escena y otra. Es allí donde retomamos los elementos místicos y mágicos encontrados en el mundo griego y paradójicamente también hallados en el universo del pueblo de Armero. Por un lado, figuras como Deméter y Perséfone en relación con los misterios eleusinos referentes a la riqueza del inframundo y a la muerte y su similitud con las mitologías autóctonas del norte de Tolima donde las brujerías, los maleficios,

los enterramientos y las llamadas guacas de oro marcan todo un imaginario local. Todo lo anterior enmarcado en la maldición, elemento básico dentro de la tragedia griega y presente en Armero con la figura del cura Pedro Ramírez, quien antes de ser ultimado a machete por la turba de liberales gaitanistas, profiere la condenación al pueblo donde abunda el oro pero del cual no quedará piedra sobre piedra.

Así pues, nace la figura que denominamos como Areteo Defixio, especie de síntesis de la tragedia, sacerdote oficiante maldecidor, héroe trágico, figura mitológica, sujeto y objeto quien personifica al propio Armero, compuesto por fragmentos del volcán, del cura Ramírez, del oro de las guacas, de lodo y sangre. Es quien contiene en sí mismo el nacimiento y la destrucción, quien en una maldición perpetua vive y muere a diario siendo el testigo permanente de su destino.

Como estrategia escénica aplicamos la manipulación de objetos, específicamente el títere o marote gigante quien aparece como enlace narrativo entre una escena y otra.

La escritura final de las escenas ligadas al coro al igual que las intervenciones del personaje Areteo Defixio fueron realizadas por Liliana Hurtado y Juan Camilo Molina, quienes mancomunadamente se encargaron de darle unidad y coherencia dramática a la totalidad de la obra. Es de anotar que varias de las voces del coro son tomadas textualmente del libro de poemas *Retrato de un desconocido* del escritor Oscar Jurado (2007), al igual que algunos apartes de la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles (2003).

ESTRUCTURACIÓN

Juan Camilo Molina Cruz*

* Docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Integrante Teatro Inverso.

PRESUPUESTOS

Componer dramáticamente la obra, es la sumatoria de un proceso que comprende, inicialmente, los talleres en los que se hizo la aplicación de la metodología por cruces de estrategias y detonantes, que comprendieron cuatro ejes estratégicos: calidades dinámicas y expresivas del movimiento, la imagen sonora, la animación de objetos y muñecos, la dramaturgia activa. Y un detonador temático: los desastres naturales.

Los hallazgos que cada taller planteaba, traían consigo semejanzas y diferencias entre sí; al hacer un ejercicio de análisis, durante, permitió reinterpretar y reelaborar improvisaciones, después, determinó los criterios para la selección de hacia dónde conducir el camino de la creación.

Los elementos resultantes de este ejercicio anterior como el texto testimonial *Armero, un luto permanente* de Luz García, sobre el que se hicieron las primeras dramaturgias. Aspectos como la voz del “desaparecido” retomados del poemario *Retrato de un desconocido* de Oscar Jurado (2007). El personaje fragmentado, el espacio sujeto, que cuenta cómo se derrumba y se sepulta a sí mismo, referido por las improvisaciones de animación de objetos y muñecos. La traducción a imágenes sonoras de algunos poemas de *No morirás* de German

Santamaría (1992). Y algunos personajes olímpicos descritos y caracterizados por sus calidades corporales. Estos hallazgos fueron los que, en ese momento, se seleccionaron y conducían hacia algún lugar la creación.

Había una idea inicial y era no referenciar algún desastre específico, sino enfocar nuestra mirada en lo que sucede alrededor del mismo, tomando distintas referencias y distintos tipos de desastre. Es importante mencionar que una de las razones de este proceso nace con la intervención formativa, que hizo el grupo de trabajo, con la comunidad del barrio Cervantes de la ciudad de Manizales, víctimas de un deslizamiento en noviembre de 2011. Esta intervención permitió al grupo conocer detalles de la tragedia local. Fue para ellos la posibilidad de reelaborar y restituir poéticamente el evento funesto, y para nosotros la posibilidad de construir un diagnóstico de una experiencia desastrosa.

Así pues, retazos de Armero, confidencias de Cervantes y ausencias expresadas en poesía, representaban los estímulos más vibrantes. Del otro lado unos personajes-deidades, con la aparente posibilidad de predecir y generar los desastres. Abigail: ser crepitante y eruptivo que como la tierra manifestaba su permanente colisión tectónica dando nacimiento a una extensión de sí misma. Poseidón: inspirado en el dios griego amo de los mares y de la tormenta, que como cruel agitador de la tierra, juega en un desfile de olas a cortejar sus orillas.

En este momento nos encontrábamos en medio de una serie de núcleos que equivaldrían, en términos de Buenaventura (2005), a los hallazgos de

las improvisaciones totales. Y al mismo tiempo, como diría García (2006), en medio de la incertidumbre, un estado de potencia creativa y al servicio del azar. Ya se había abordado el tema desde distintas estrategias escénicas y era necesario empezar a concretar algunas ideas, para reformular estas estrategias y desarrollar parcialmente los eventos escénicos.

ESTRUCTURA

Para nuestro sistema de trabajo por cruce de estrategias escénicas y detonantes temáticos, lo que seguiría sería aplicarle a las intersecciones resultantes de los primeros cruces, y volverlos a cruzar con disparadores, o nuevas estrategias que potencien su desarrollo. Pero no funcionó propiamente así, cada creación colectiva es un proceso único y desarrolla sus propias características, así pues, era necesario reformular los hallazgos y darle un piso estable que permitiera levantar nuestra obra. A ese momento habíamos programado un taller teórico con Carlos Alberto Sánchez¹, que consistió en un análisis de la historia de Armero desde los planteamientos aristotélicos que caracterizan la tragedia griega. Este taller trajo consigo la posibilidad de adentrarse en la historia de Armero, pero desde una visión más estructural a partir de aspectos determinantes en el teatro griego como la maldición, el mito,

el castigo y características propias de la tragedia clásica como la unidad de acción, la peripecia y el reconocimiento, entre otras características mencionadas en “la Poética” (Aristóteles, 1964).

La historia de Armero, se constituye en un ejemplo para la humanidad, y representa el poderío y la inminencia de un hecho desastroso en cualquier lugar del mundo. La idea de no entrar en un contexto específico, desaparece al entender que la tragedia de Armero se convierte en ejemplo universal del poder de la naturaleza y su indiferencia para con el hombre, gracias a las evidencias y por las características que así se suscitaron. Se determinó establecer a la luz de la tragedia griega, la historia del pueblo de Armero como contenedor de nuestra propuesta de creación.

Al hacer una lectura de los hechos de manera estructural, se configura la fábula, el continente. En este caso, el interrogante mayor, se refiere al modo de proceder. Siguiendo los principios aristotélicos, debíamos poder contemplar la historia como unidades de acción aisladas por la diferencia de tiempo, pero que en sí mismas se desarrollan y resuelven, para que en la juntura de esas acciones independientes, se constituirían en partes de la acción completa, traducidas en la famosa regla aristotélica de unidad de acción: Inicio, Nudo y Desenlace.

Tomando las dramaturgias surgidas de los testimonios, pudimos coincidir en tres momentos que equivalían al antes, durante y después en la historia de Armero; refiriéndose cada uno, a la maldición, la catástrofe y el castigo.

¹ 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.

La maldición

La maldición aparece en el teatro griego como una constante, los mitos que se cuentan en estas tragedias siempre están ligados a la herencia del mal por un error cometido por algún pariente antecesor del héroe trágico o por sí mismo en un acto de ignorancia. La maldición se profiere contra alguien, incluso contra toda una descendencia, así vemos como Edipo paga el error de sus padres, y a su vez, son sus hijos los que sufren el castigo de su propia condena.

Se maldice en momentos de mucha indignación, es un acto de rabia, de desesperación y de pronto de ligereza. Humanamente es muy comprensible, que por eso, un sacerdote según la leyenda haya lanzado una maldición sobre Armero, dolido en su alma por el asesinato del padre Ramírez. (García, 2005 p. 21)

La maldición que cayó sobre Armero, tiene que ver con los coletazos del 9 de abril de 1948, en el norte del Tolima. Un día después del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán se producen varios levantamientos en algunas poblaciones del país, y uno de ellos ocurrió precisamente en la población de Armero.

El 10 de abril de 1948, en horas de la tarde el párroco de Armero Pedro María Ramírez Ramos, fue sacado de la casa cural y conducido a empujones y golpes de una esquina de la plaza principal, donde después de muchas agresiones verbales y físicas lo asesinaron brutalmente a machetazos y rematado con un golpe de varilla. (García, 2005 p. 20)

La catástrofe

La catástrofe se refiere al hecho desastroso, a la acción que produce temor y compasión, es justamente el momento en el que se materializa la maldición. Representada en la tragedia griega con el incesto, la peste, la infertilidad, la muerte. Siempre apareciendo de manera extraña, pues si bien es la realización de la maldición, entre estas se presentan unas distancias en el tiempo que posibilitan la ignorancia del fenómeno o del hecho. Así pues, el encuentro de Edipo con Layo en el camino a Delfos, en donde este último muere a manos del primero, es un hecho que ha quedado en un pasado lejano, que se hace borroso a la lectura del presente, por quienes ahora sufren la infertilidad en el pueblo de Tebas.

En Armero existía la amenaza de una inundación, nunca hablaron de lodo y mucho menos de lava, si acaso, todos en sus casas tenían una escalera para subirse al techo. La alerta llevaba ya varios meses y la gente empezaba a dudar, o a acostumbrarse. Nadie pensó que en medio de la noche un bramido intenso los levantaría para enterrarlos. Que se iría la luz, pues en el camino horripilante del animal negro hacia el pueblo, se encontraría, antes, la planta de energía. Y por sobre todo, nadie esperaba que las prevenciones gubernamentales fueran a ser tan precarias y que casi que se hubiera echado al olvido tras un partido de fútbol, o como cortina de horror para ocultar los sucesos violentos de la toma del Palacio de Justicia que acaecían en el país.

El castigo

El castigo plantea una conclusión, el desenlace de una acción errónea ya reconocida. Estas consecuencias son siempre aceptadas como destino. Es la continuidad de la maldición en herencia. El castigo infringido a Polinices por Creonte, al haber intentado tomarse militarmente a Tebas y por la violencia el trono, es la descomposición insepulto. Muertos ambos a manos del otro. Eteocles y Polinices, hijos de Edipo y malditos por herencia. Dan continuidad a un castigo prolongado, que ya conscientemente y sin ignorancia, en un acto de valentía, Antígona confronta, enterrando así a su hermano y asumiendo el castigo impuesto por Creonte y evitando la continuidad de la maldición heredada al hacer lo que los dioses dictan.

En Armero tras la avalancha, llegó la maldad de los vivos que, o como saqueadores, o rescatistas piratas, o falsos sobrevivientes, reclamaron ayudas, robaron a gente enterrada y en vez de salvarlos, los hundían. Hubo una ola de desapariciones de sobrevivientes, muchos niños chiquitos, indefensos, terminarían luego adoptados por extranjeros, mientras sus familiares rebujaban en un mar de incertidumbre. Gente murió a la espera de una ayuda, mientras se rescataban muertos. Personajes como Omaira Sánchez, murió en espera angustiada a ojos de espectadores imposibilitados. Se cometieron muchos errores en la contingencia del desastre, errores que traen consigo, incluso hasta nuestros días, consecuencias funestas y castigos.

Así pues, respectivamente, se tradujo en términos dramáticos: un

antecedente a la muerte del padre Pedro María Ramírez Ramos el 10 de abril de 1948; el rompimiento de una relación tormentosa (entre el doctor Ariel Alarcón y la enfermera Policarpa Charris) en el hospital mental San Ferro de Buendía en medio de la avalancha de lodo el 13 de noviembre de 1985. Y la confrontación entre un sobreviviente y un rescatista de Armero (Armando y Aurelio), 27 años después, alrededor de la búsqueda del hermano del primero y la desaparición infringida al hermano desaparecido por el segundo.

Cada uno de estos momentos se desarrolló de manera autónoma, siempre entendiendocomprendíanla totalidad, pero aun así y dadas nuestras búsquedas iniciales, teníamos un elemento que estaba suelto; esa figura olímpica que pregona y maldice, que al mismo tiempo es espacio y sujeto. Ese que al maldecir se maldice a sí mismo y es contenedor de su propia catástrofe, por lo tanto víctima del castigo. Así nace la figura del difunto Armero, el mayor desaparecido de Colombia, aquel que buscando la suerte se encontró con la muerte. Este despedazado pueblo desaparecido en sí mismo, que se busca incesante y que se levanta de las cenizas a pedazos, a nichos, para reconstruir su ausencia. Armero el sujeto espacio que cuenta, que contiene en sí mismo breves humanidades que componen su tragedia, el tríptico de la avalancha.

Tenemos, entonces, tres actos que componen la fábula y al mismo tiempo el espacio sujeto que las contiene, que aparece como héroe trágico narrando su propia tragedia en un proceso progresivo de reconocimiento de la maldición y el castigo

sustentados en la catástrofe. Tenemos la relación de dos representaciones de la misma historia. Una basada en la secuencialidad de los hechos a través de la representación realista y la otra como analogía o poetización de lo que Armero vivió, desde una perspectiva humana, al dotarle la calidad de sujeto. Al mismo tiempo se convertía en la posibilidad de escuchar desde un desaparecido la historia de su desaparición en sí mismo, y en ese acto, con los suyos.

Estos dos universos de ficción que se conectaban desde la relación contenido/ continente, planteaban así de entrada unas características formales, plásticas, de ejecución. Todo el contenido surgido de lo testimonial acusaba una tendencia realista y en cambio todo lo referente al difunto Armero citaba un lenguaje lleno de artificialidad expresiva, objetos, muñecos, máscaras y el desarrollo de la plástica teatral.

Entre el difunto Armero y los actos contenidos en él, existía distancia en los lenguajes expresivos planteados, había un salto muy fuerte entre el realismo de las escenas que procuraban la verosimilitud y el simbolismo expresado a través de recursos técnicos como el mascarón y el marote para representar la humanización del pueblo. Se introdujo entonces el elemento coro, que nos permitía transitar entre un universo y otro, además de reafirmar la presencia y la función de este en la tragedia griega, fundamento estructural.

LA PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena estaba contenida en la relación adentro y afuera, para eso como primer elemento escenográfico requerido, la puerta, permitió establecer el límite entre la historia general que se refería al contenedor, el difunto Armero, representado en el afuera, en el conflicto colectivo. Y el adentro nos permitía desarrollar cada uno de los episodios: el antes, el durante y el después como acciones completas y aisladas, siempre afectadas por un peligro inminente que provenía del afuera. El interior de una casa, referida mas no ilustrada, una puerta de postigos al centro, y telones como paredes veladas para permitir la aparición del coro.

Este espacio no ilustrativo sirvió para plasmar tres episodios alejados en el tiempo y esa idea del espacio que se repetía, estructuralmente, lo asumimos como condición. Procuramos que las tres escenas tuvieran un desarrollo repetitivo en la ejecución de acciones, imágenes y desplazamientos, queriendo entender la idea de que sucesos similares en distintos momentos del tiempo, parecieran haberse vivido antes. Un poco la idea de un *deyabu*, o la imagen de un fractal, recorridos infinitos que se repiten en un espacio finito.

Estos episodios están mediados por la aparición del difunto Armero por sobre la puerta para dibujar así, la gran tumba, el pueblo, la montaña y su espíritu maldecidor. Los coros prologan la escena inicial y dan pie a la acción, confrontan a los personajes con respecto a su error y conduciéndolos a la revelación, aspecto

de la puesta en escena que equivale a la anagnórisis, donde cada personaje reconoce su error y asume el destino trágico. Con el epílogo del episodio de la maldición, se da pie a la entrada del difunto Armero, como resultado de la juntura de los pecados de Armero representados en los personajes del cura y la prostituta, allí se inscribe la maldición. En el segundo episodio, el coro funciona como la voz del afuera que cuenta los últimos momentos de los sobrevivientes a la avalancha y los estragos que esta causó. Los personajes en el interior no se percatan de la inminente tragedia, atrapados en su propia tormenta, ven cómo se derrumba su relación junto con la avalancha, para una vez atrapados, revelar sus más hondos sentimientos hacia el otro en un acto de reconocimiento de su propia tragedia. El difunto Armero aparece para castigar narrando su procesión oscura. Ya para el tercer episodio el coro menciona los epitafios y representa las tumbas que ahora componen la gran tumba, el cementerio con cementerio. Este ambiente funerario progresivamente se va apoderando de la escena interior, hasta terminar con la aparición irremediable de ese autotestigo que se flagela cada noche recordando aquella avalancha.

La obra reúne ciertos elementos que coinciden con las características de la tragedia griega, como totalidad narra los hechos de una acción completa, sustentada en el mito de la maldición de Armero por “matacuras” y justificando el hecho desastroso como producto de la maldición heredada, y no bastando con eso, los rezagos para los sobrevivientes quienes sufrieron el abandono del Estado y las masivas desapariciones, la tormentosa sensación de haber sido arrancado de las

garras de la muerte, pero por una vida infernal.

Los episodios o actos en sí mismos también gozan de su propia estructura aristotélica, en el sentido de que cada uno narra un hecho concreto que comienza, se desarrolla y termina, en un momento específico de la historia de Armero. Los personajes que allí se debaten y pugnan, han cometido un error, lo que los condena trágicamente. Cada uno a su vez, tiene un momento de revelación que está seriamente vinculado al concepto de anagnórisis o reconocimiento en la tragedia griega, allí cada uno hace conciencia de su error y las consecuencias fatales, pues la mayoría mueren o terminan condenados. Ninguno esperaba esos desdichados finales, por lo contrario, sus deseos iniciales eran diferentes, y en el camino se encontraron con su destino trágico, esto marca la peripecia o el cambio de fortuna, otra de las características aristotélicas, que permite complejizar la fábula en la organización del drama y su contenido.

La actuación

Las estructuras expresivas sustentadas en la actuación están divididas, así como las partes que componen la obra. Desde el uso de elementos técnicos como la máscara expresiva, el mascarón y algunos principios del marote, que plantean una estructura artificial al servicio del gesto, la expresión es visual y no afectiva, tiene un carácter simbólico desde la construcción de la imagen y la atención del actor está puesta en el rigor técnico y en un alto nivel interpretativo. Hasta la actuación dramática sustentada en otro principio

aristotélico como lo es la verosimilitud, que desde un punto de vista Stanislavskiano procura la encarnación del actor en el personaje y la ejecución de acciones creíbles y sustentadas, argumentables, y conservando la idea de continuidad de la acción.

Luego de las primeras confrontaciones con público, el esquema planteado evidenciaba un aspecto específico que se refería a la predictibilidad de la acción, a la ausencia de sorpresa, pues la estructura lineal y repetitiva planteada, en la que cada episodio era seguido de la aparición del difunto Armero y las presencias de los coros daban el tránsito entre uno y otro, generaba en el espectador la anticipación a la acción. Si bien existía una variedad de elementos expresivos en la puesta en escena, su formulación hacía que se vieran separados, así como la puerta separaba los dos mundos. Entramos a una nueva etapa en la que se hizo una reestructuración sobre todo de la actuación realista planteada en los episodios del adentro.

La intención entonces correspondía a la inclusión de algunos elementos en la actuación que densificaran y enrarecieran cada episodio. A su vez, la idea inicial en la que cada episodio contenía acciones repetitivas, se violentó un poco al procurar que cada uno tuviera alternativas diferentes para la actuación.

Así aparecieron elementos que quebrantaban la identificación que procura lo dramático, y vimos que elementos como el efecto de distanciamiento (Brecht, 1973),

las luchas corporales o conflictos físicos o la elipsis de acción y acercamientos al teatro estático, entre otras alternativas, han permitido densificar la acción, depurar el tinte costumbrista que estaba apareciendo en los episodios, y acercarnos a la idea de sorprender al espectador con conductas interpretativas distintas y que potencian la reflexión crítica de la obra de arte a la luz de la realidad propia.

Haciendo una especie de síntesis al respecto de lo que colectivamente el grupo Teatro Inverso propone, vemos cómo hay una estructura con dos elementos que se encuentran, el aspecto trágico fundamentado en los coros y el difunto Armero, y el aspecto dramático sustentado en los episodios realistas, pero esta relación no es estable, todo lo contrario, vemos cómo de principio los coros poseen el lenguaje ensalzado, y la actitud de ímpetu, y progresivamente se va tornando más humano y relaja su altivez. Asimismo, los episodios tienen una ruta inversa, empiezan desde un carácter épico, y terminan en una actuación dramática con tintes de tragedia, desde la perspectiva de la contención y de la sublimidad.

Este tránsito ha significado un reto para los integrantes del grupo, amerita un amplio registro interpretativo, y pone en desarrollo el entrenamiento y la disciplina. Reafirma nuestros sistemas de trabajo y esa convencida idea de la construcción en equipo.

BIBLIOGRAFÍA



Obra: "De sastres y costuras, de lirios y crisantemos", Fotografía: Bredy Yeins Gallego

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

Brecht, Bertolt. (1973). *Pequeño organón para teatro*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

Buenaventura, Enrique y Vidal, Jacqueline. (2005). *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali*. Maracaibo: Universidad de Zulia, Colección Yanama. p. 1-44.

García, Luz. (2005). *Armero, un luto permanente*. Bogotá: Editorial Random House Mondadori Ltda.

García, Santiago. (2006). La investigación y los procesos de creación colectiva. En P.

P. Gómez Moreno y E. R. Lambuley (eds. académicos). *La investigación en artes y el arte en la investigación*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Jurado, Oscar. (2007). *Retrato de un desconocido*. Poemario. Manizales: Hoyos Editores.

Pardo, Carlos Orlando. (1986). *Los últimos días de Armero*. Bogotá: Plaza y Janés.

Santamaría, Germán. (1992). *No morirás*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda.

Sófocles. (2003). *Edipo Rey*. Quito: Editorial Ecuador F.B.T. Cia. Ltda.